

**Die Welt als Garten:
Zur Tradition der hortologischen
Dichtung im polnischen Barock**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Barbara Rossenbach

aus Kamięnsk (Polen)

Bonn 2008

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. D. Dahlmann

Prof. Dr. H.-J. Klein

Prof. Dr. Th. Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 19.06.2008

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	III
1 Einführung.....	1
1.1 Die Bedeutung des Gartens in der Menschheitsgeschichte.....	1
1.2 Das literarische Motiv des Gartens	2
1.3 Ziel und Inhalt der Arbeit.....	5
1.4 Überblick: Stand der Forschung.....	8
2 Der sakrale Garten.....	10
2.1 Der Paradiesgarten	10
2.1.1 Das irdische Paradies – <i>paradisus terrestris</i>	10
2.1.2 Das himmlische Paradies – <i>paradisus coelestis</i>	22
2.1.3 Exkurs: Das Paradies	35
2.2 Der Garten der heiligen Liebe.....	40
2.3 Die Gärten Christi	52
2.4 Der Labyrinthgarten.....	62
2.4.1 Das Labyrinth als Gegengarten.....	62
2.4.2 Exkurs: Labyrinth- und Irrgärten	74
2.5 Der Garten der Selbsterkenntnis	78
2.6 Der Garten des Kalvarienbergs	90
2.7 Das Symbol des Baumes.....	100
2.7.1 Der Baum des Kreuzes.....	100
2.7.2 Der Mensch als Baum	117
2.7.3 Exkurs: Der Baum.....	125
2.8 Der Garten der Gottesmutter Maria	128
2.8.1 Der Garten der Jungfrau Maria	128
2.8.2 Der Garten der Blume aller Blumen	145
2.8.3 Der nicht-mehr-verschlossene Garten.....	154
3 Der profane Garten.....	161
3.1 Der Garten der weltlichen Liebe.....	161
3.1.1 Die blumenreiche Liebessprache	161
3.1.2 Die blumengeschmückte Beschreibung der Frauenschönheit.....	186
3.1.3 Der Garten der Venus.....	211
3.1.4 Der Garten der unerwiderten Liebe.....	233
3.2 Der Garten in der Dichtung des Landadels	249
4 Überblick: Stile der europäischen Gartenkunst	274
5 Schlusswort	284
Literaturverzeichnis.....	292
Anhang	326

1 Einführung

Ein einiger Spazier-Gang im Garten ist eine Reise, davon man allerzeit mit Nutzen und mit Vergnügen zurücke kommt.

Noël Antoine Pluche (1681-1761)

1.1 Die Bedeutung des Gartens in der Menschheitsgeschichte

In der Geschichte der Menschheit wird dem Garten eine besondere Rolle zugeschrieben. Er ist im ursprünglichen Schöpfungsgedanken Gottes bei zahlreichen Völkern und Religionen vorhanden, in denen er sich in Gestalt eines prachtvollen paradiesischen Landschaftsstrichs als Träger der menschlichen Träume vom verlorenen Glück und der mythischen Einheit mit der Natur offenbart. Der Garten wird deswegen seit jeher als Einheitselement der religiösen Symbolik mit heiligen Orten assoziiert. Andererseits wird ihm, durch seine ursprüngliche Rolle als Nahrungsspender, eine magische Funktion zugeordnet, die ihn mit dem Kult der Fruchtbarkeit verbindet.¹ Etymologisch gesehen weist das Wort >ogród< (*Garten*) im Polnischen auf die Beziehung zwischen >ogrodzenie< (*Umzäunung*) und >gród< (*Burg, Stadt*) hin, womit in beiden Fällen >eingezäunter Ort< gemeint ist.² Dementsprechend bedeutet es, dass der Garten als sicherer und glücklicher Wunschort von der Außenwelt isoliert und geschützt bleibt. Er wird zu einem Archetyp.

Badacze zbiorowej podświadomości, badacze wspólnych ludziom pojęć i form, stawiają ogród w rzędzie takich archetypów, jak „dom”, „droga”, „sanktuarium”. Ogród jest dla każdego z nas ważny, przemawia do nas bezpośrednio, jakby każdy z nas przychodził na świat z obrazem idealnego ogrodu na dnie wyobraźni.³

¹ Vgl. Szafrńska, Ogród: Forma-Symbol-Marzenie, S. 30.

² In der indogermanischen Sprache existierte das Verb idg. **gherdh-* (umgeben, umzäunen) und das Substantiv idg. **ghordhos* oder idg. **ghortos* (Umzäunung, Zaun, Flechtwerk, Hürde, Eingehegtes), welche in den indogermanischen Sprachen eingezäunte oder befestigte Orte wie Städte, Burgen oder Gärten bedeuteten und von den Altslawen in der Form **gorodъ* wiedergegeben wurde, z.B.: pol. *gród* (Burg, Schloss); russ. *górod* und sowie tsch. *hrad* (Burg, Stadt) wie auch ang. *garden* (Garten), lat. *hortus* (Garten), gr. *khortos* (Hürde), lit. *gãrdas* (Umzäunung), vgl. s.v. *gród*, in: Etymologiczny słownik języka polskiego, Bańkowski, Bd. 1, A-K, S. 484 und in: Słownik etymologiczny języka polskiego, Sławski, Bd. 1, A-J, S. 354f.

³ Szafrńska, Ogród: Forma-Symbol-Marzenie, S. 31.

Der Garten versinnbildlicht ebenso die natürlichen Gesetze der Natur, den Kreis der Jahreszeiten, des Lebens, des Todes und der Wiedergeburt. Der Garten gilt als Ort, an dem sich nicht nur alle Sinne erfreuen können, sondern vor allem auch der Geist. Er inspiriert dazu, über die Gestalt der Welt und den Sinn des Lebens nachzudenken. Demgemäß spiegelt sich in ihm einerseits die Idee der Vergänglichkeit und andererseits die der Unsterblichkeit wider, was wiederum längst vergangene Entwicklungsstadien der Menschheit und ihre ersehnte bessere Zukunft ausdrückt. Auf diese Weise kommt es zur Entwicklung einer vielseitigen und mannigfaltigen Gartensymbolik und -metaphorik⁴, mit deren Hilfe sowohl die Mikro- wie auch die Makrowelt vergegenwärtigt und dargestellt werden können.

1.2 Das literarische Motiv des Gartens

Das Motiv des Gartens, das auch mit dem Begriff der von E. R. Curtius als literarischer Topos identifizierte Ideallandschaft⁵ in Zusammenhang gebracht werden kann, spielt in der Literatur und der bildenden Kunst seit frühen Zeiten eine relevante Rolle. „Historyczne przeobrażenia postaci i funkcji tego toposu odzwierciedlają przy tym zmienność stanowisk antropologicznych, estetycznych, a nawet gospodarczych w kulturze europejskiej“⁶ *Die historischen Metamorphosen der Gestalt und der Funktion dieses Topos spiegeln dabei die Variabilität der anthropologischen, ästhetischen und sogar wirtschaftlichen Gesichtspunkte in der europäischen Kultur wider. Zahlreiche Generationen von Dichtern und Künstlern aus den verschiedenen Kulturkreisen und Jahrhunderten lassen sich durch Gärten inspirieren, um die Geschichte des Menschen darzustellen und sich mit anthropologischen Fragen auseinanderzusetzen. Jeder Autor bereichert dabei den Topos des Gartens mit seinen eigenen Garten-Erfahrungen, welche sich auf sein individuell erlebtes, gegenwartsbezogenes und*

Forscher des gemeinsamen Bewusstseins, Forscher der den Menschen gemeinsamen Begriffe und Formen stellen den Garten in die Reihe solcher Archetypen wie „Haus“, „Weg“, „Heiligtum“. Der Garten ist für jeden von uns wichtig, er spricht uns unmittelbar an, als ob jeder von uns mit dem Bild eines idealen Gartens in der Tiefe der Vorstellungskraft zur Welt käme. (Hervorhebungen im Original).

⁴ Vgl. s.v. *ogród*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 269-271.

⁵ Curtius, Europäische Literatur, S. 191-209.

⁶ Morawińska, Artikel: *Ogród*, in: Słownik literatury polskiego oświecenia, S. 392.

durch die Tradition beeinflusstes Gartenbild beziehen.⁷ Demzufolge werden dem Garten vielschichtige Bedeutungen, einflussreiche Funktionen und eine vielgestaltige Symbolik zugeschrieben, die sich im Laufe der Zeiten zu einem Garten-Sprache-Code entwickelten.

Nicht nur der Garten, sondern auch jedes seiner Einzelemente, kann als Idealbild der Welt und des Menschen, als Verbindung zwischen Natur und Kunst, als Ort des Geschehens und der Reflexion sinnbildlich betrachtet werden, egal ob es sich um seine realistische oder fantasievolle Darstellung handelt.

Garten und Gartenarbeit sind verbreitete Topoi der Literatur und wurden zu allen Zeiten, je nach Absicht des Autors, in beschreibende, erklärende, poetische Worte gefaßt. In der Fülle der Gartendarstellungen wird über die Jahrtausende hin zumeist der Charakter des *locus amoenus* bewahrt. Der Garten erinnert an die Gefilde der Seligen und weist über seine irdischen Beete, Bäume, Pflanzen und Wasserläufe, ja über die Gesamtheit seiner Anlage hinaus in die Sphäre archetypischer Bilder und Symbole.⁸

Zu besonderen literarischen Gärten gehören Werke, deren Titel und Struktur an die Idee des >Text-Gartens< anknüpfen. Hier handelt es sich um einen literarischen Garten, der „[...] konwencją wypowiedzi, formą „zagoszodarowania“ semantyki dzieła poprzez aktualizację różnych „ikonicznych“ struktur ogrodu (toposu, kompozycji, treści, idei)⁹ [...] eine Konvention der Aussage, eine Form der „Erschließung“ der Semantik des Werkes durch die Aktualisierung von mannigfaltigen „ikonischen“ Strukturen des Gartens (des Topos, der Komposition, des Inhalts, der Idee) ist.

In der Garten- und Menschheitsgeschichte sind auch Gärten wie z.B. die >Hängenden Gärten< von Babylon zu finden, die zwischen Realität und Fiktion eingeordnet werden können und die menschliche Vorstellungskraft und das architektonisch-künstlerische Können gleichzeitig versinnbildlichen. Der Mensch strebt nicht nur nach Schaffung eines imaginationsreichen Gartenbildes, sondern auch nach der Verwirklichung einer Garten-Idee in der Realität. Demgemäß

⁷ Vgl. Volkmann, *Unterwegs nach Eden*, S. 9.

⁸ Volkmann, *Unterwegs nach Eden*, S. 8.

⁹ Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie*, S. 9 (Hervorhebungen im Original).

Mehr zu diesem Thema siehe: ders., S. 3-32; Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie*, S. 3-38; Pelc, *Barok-epoka przeciwieństw*, S. 138-143.

werden zahlreiche sowohl bescheidene wie auch prachtvolle Gartenanlagen entworfen, in welchen sich der Geist der jeweiligen Zeit widerspiegelt. Dabei kommt es immer wieder zu gegenseitigem Einfluss zwischen der Gartenkunst und dem literarischen Motiv des Gartens.

Im Zeitalter des Barock, während dessen es zur ausgeprägten Synthese und gegenseitigen Durchdringung der Künste im europäischen Gebiet kommt, scheint das Thema des Gartens eine besondere Rolle zu spielen. Die Kunst des 17. Jahrhunderts, deren Leitgedanke sich insbesondere als *>stupore* und *meraviglia* definieren lässt, verfügt über zahlreiche Zeugnisse, in denen das Motiv des Gartens vorhanden ist. Besonders für die Literatur und die bildende Kunst jener Zeit ist dieses Motiv relevant. „Z nadejściem baroku następuje wyraźna zmiana, [...] Krajobraz staje się bogatszy, bardzo szybko się indywidualizuje, przestaje wielokrotnie być tłem, a staje się celem jedynym dla artysty”¹⁰ *Mit dem Eintreten des Barock kommt es zur deutlichen Veränderung, [...] Die Landschaft wird reicher, sie individualisiert sich sehr schnell, sie hört vielfach auf, ein Hintergrund zu sein, und wird zum einzigen Ziel des Künstlers.* Die traditionsgebundene Neben- oder Hintergrundrolle des Gartenmotivs wird jedoch nicht aufgegeben. Es ändern sich allerdings seine Struktur, Inhalt und Darstellungsweise.¹¹ Die Präsenz der gartenhaften Natur soll meist weiter in metaphorisch-allegorischer Weise gedeutet werden. Diese symbolisch-sinnbildliche Ausdrucks- und Deutungsweise beeinflusst auch die realen Gartenanlagen des 17. Jahrhunderts. Daher kann der sich in der Literatur, Musik, Malerei, Bildhauerei und Architektur ausdrückende Geist des Barock ebenso im Bereich der Gartenkunst vorgefunden werden.¹²

Für diese Arbeit sind primär die Gemeinsamkeiten zwischen der Literatur und der Gartenkunst relevant, wobei der Gartenkunst nur eine ergänzende Rolle zugeordnet wird.

Sowohl in der Literatur wie auch im Konzept des Barockgartens lassen sich vielfältige vergleichbare Züge erkennen. Einerseits wird zum Beispiel nach Verwirklichung des naturwissenschaftlichen Wissens und des künstlerischen

¹⁰ Pollak, *Od renesansu do baroku*, S. 42.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Лихачев, *Поэзия садов*, S. 202.

Könnens und dadurch nach Reichtum-, Prunk- und Prachtentfaltung gestrebt, andererseits wird die Frage nach der Rolle des Numinosen in der Welt und nach dem philosophischen Anthropologismus zum Ausdruck gebracht. In der Literatur werden zahlreiche Metaphern und Allegorien z.B. in Form komplexer Wort-Sinn-Kombinationen eingesetzt. Ebenso werden aus der Antike oder der jeweiligen Zeit entstammende Topoi und Embleme wiederholt in der Dichtkunst verwendet.

Im realen Barockgarten dagegen drückt sich dies in seiner reichen und vielseitigen, regulär-geometrischen Gestaltung der Anlage¹³ aus, in der alle Elemente als Sinnträger eines Gartenprogramms miteinander verbunden sind.

Богатство мира, которое по-своему стремится представить сад каждого стиля, в Барокко раскрывается путем подчеркивания «тайны мироздания». Мир и сад - оба вызывают прежде всего удивление. В саду создаются театральные эффекты, подчеркиваются разные уровни террас. В семантическом отношении на первый план выступает сложность смыслового оформления сада. Сад надо разгадывать.¹⁴

Zu den charakteristischen Merkmalen des Barockzeitalters gehört die Widersprüchlichkeit. Dementsprechend gerät auch der Garten in ein Spannungsfeld, das sich zwischen dem sakralen und weltlichen Bereich, zwischen Eros und Thanatos, zwischen Glück und Leid etc. erstreckt.

1.3 Ziel und Inhalt der Arbeit

Diese Arbeit ist eine >Einladung< zum literarischen Besuch des in der polnischen Barockdichtung präsenten Garten(motivs). Jeder Gartenbesucher weiß, dass man einen reich ausgeschmückten, geräumigen Garten nur sorgfältig ergründen kann,

¹³ Noch im 19. Jahrhundert deutet G. W. F. Hegel die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Gärten als Ausdruck des Anthropologismus: „In Gärten wie in Gebäuden ist der Mensch die Hauptsache. [...] Die Regelmäßigkeit [...] soll in Gärten nicht überraschen, sondern läßt den Menschen, wie es zu fordern ist, als Hauptperson in der äußeren Umgebung der Natur erscheinen.“ Hegel, Ästhetik, Bd. 1, S. 244.

¹⁴ Лихачев, Поэзия садов, S. 85.

Die Vielfältigkeit der Welt, welche der Garten jeden Stils auf eigene Weise darstellen möchte, entfaltet sich im Barock dadurch, dass die Betonung auf <<das Geheimnis des Universums>> gelegt wird. Beide – Welt und Garten – erregen vor allem Erstaunen. Im Garten werden theatralische Effekte erzeugt, verschiedene Terrassenebenen betont. Von semantischer Seite rückt die Verwicklung der inhaltlichen Gartenausstattung in den Vordergrund. Den Garten muss man enträtseln. (Hervorhebung im Original).

wenn man sich dafür genügend Zeit nimmt. Seine gründliche Erforschung gelingt nur durch ein aufmerksames und wachsames Durchwandern. Diese Arbeit soll gleichzeitig die notwendigen Kenntnisse vermitteln, ohne welche die Entzifferung seiner teils rätselhaften Elemente nicht gelingen kann. Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich auf den Zeitabschnitt zwischen ca. 1600 und 1700, der in Polen als Kernzeit des Barock bezeichnet werden kann.¹⁵ Da sich die Ausführungen zudem auf den Bereich der Lyrik beschränken, können nicht alle >Ecken< des literarischen Gartens des polnischen Barockzeitalters besucht und nicht allen Gartenwegen gefolgt werden. Dennoch wird versucht, ein möglichst vollständiges und vielschichtiges Bild des lyrischen Gartens jener Zeit darzustellen.

Die polnische Barockdichtung auf dem Gebiet der Hortologie ist ein bisher wenig erforschter Bereich, da sich nur wenige Autoren mit der systematischen Auswertung der vorhandenen Quellen beschäftigt haben. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, die bisherige Lücke in der Forschung des polnischen Barock zu minimieren und diesem besonderen Gebiet die entsprechende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Grundlegendes Ziel ist daher die Untersuchung des Topos¹⁶ des Gartens und seiner Tradition und Präsenz in der polnischen Barocklyrik.¹⁷ Anhand ausgewählter Quellen soll dargestellt werden, auf welche Art und Weise und in welchem Umfang dieses Motiv in der Barocklyrik in Polen von den verschiedenen Dichtern aufgegriffen und umgesetzt wurde. Weiterhin sollen die Vielfältigkeit und der Reichtum des literarischen Barock in Polen und anhand von Beispielen die Besonderheiten in den Darstellungen aufgezeigt werden. Die Untersuchungen in dieser Arbeit sollen insgesamt eine Beurteilung der hortologischen Lyrik im Polen jener Zeit erlauben und den speziellen Charakter des Gartenmotivs der polnischen Barocklyrik herausstellen.

Die grundlegende Struktur der Arbeit orientiert sich an der bereits erwähnten Widersprüchlichkeit und Zweiteilung des Barock in einen sakralen und profanen Bereich und gliedert das Motiv des Gartens in einen geistlichen und einen

¹⁵ Vgl. Hernas, *Polnischer Barock*, S. 9.

¹⁶ Der Topos wird in dieser Arbeit nach Curtius' Definition betrachtet, siehe: Curtius, *Europäische Literatur*, S. 81, 202f.

¹⁷ Gelegentlich werden auch andere Gattungsformen einbezogen, damit die Anwesenheit und die Bedeutung des Gartenmotivs in der Literatur gründlicher dargestellt werden können.

weltlichen Bereich auf. Um die zuvor gesteckten Ziele erreichen zu können, wird mit zahlreichen lyrischen Werken verschiedener Autoren der jeweiligen Themengebiete gearbeitet. Die darin verwendeten Motive werden in Bezug auf ihre vielseitige Verwendung, ihren Bedeutungsgrad und die historischen Ursprünge untersucht. Sofern möglich, wird die deskriptive Darstellung der lyrischen Werke um die Analyse der Symbolik und Metaphorik des Motivs erweitert, um die didaktischen Ziele und Lebenseinstellungen des Dichters aufzuzeigen. Weiterhin soll die spezielle Ausdrucksform des Barock anhand der Motive abgeleitet und beschrieben werden.

Soweit nicht anders vermerkt, werden alle fremdsprachigen Zitate von der Verfasserin dieser Arbeit ins Deutsche übertragen¹⁸, um die Verständlichkeit und Folge der Stoffverarbeitung zu vereinfachen.

Im ersten Teil sollen die Rolle des Gartentopos und die Einflüsse durch antike und biblische Überlieferungen aufgezeigt werden. Dazu gehört insbesondere der biblische Garten Eden, der als Urbild für alle irdischen und himmlischen Paradiesgartenschilderungen gilt. Weitere zu untersuchende sakrale Aspekte sind die geistliche Liebesdichtung und deren Beeinflussung durch die floristisch-gärtnerische Metaphorik des Hoheliedes, der Garten in der Geschichte der Menschheitserlösung, Labyrinth-Gärten als Gegengärten zum Paradies, die Selbsterkenntnis im Garten als Suche nach Gottes Barmherzigkeit und die Kalvarienberge.

In engem Zusammenhang zum Motiv des Gartens sollen ebenfalls das des Baumes und seine Symbolik betrachtet werden, welche in der religiösen Barockdichtung insbesondere in Bezug auf die Paradiesbäume, auf den Baum des Kreuzes oder auf das Motiv des Baumes als Gleichnis der menschlichen Existenz verwendet werden. Abschließendes Element der sakralen Betrachtungen ist das Motiv der Jungfrau Maria mit seiner reichen Symbolik, der Mariendichtung des 17. Jahrhunderts und den damit verbundenen Motiven des *hortus conclusus* und der Blumenmetaphorik. In diesem Zusammenhang werden auch die wechselseitigen Beziehungen zwischen der marianischen und christologischen Symbolik einer besonderen Betrachtung unterzogen.

¹⁸ Die Übertragungen sind vor allem als inhaltlich-wörtliche Übersetzungsvorschläge der dichterischen Werke zu sehen.

Mit dem profanen Garten, der das zweite Hauptthemengebiet dieser Arbeit darstellt, sollen die weltlich geprägten Aspekte der polnischen hortologischen Barockdichtung beschrieben und untersucht werden. Dabei soll zunächst die Liebeslyrik näher betrachtet werden und ihre Beeinflussung durch die lange Tradition der europäischen Liebessprache und durch die ausgiebige Blumen- und Gartenmetaphorik und andere, ebenso populäre Motive aufgezeigt werden. In diesem Zusammenhang wird auch das Thema der Frauenschönheit in Verbindung mit den Metaphern aus dem Garten- und Pflanzenbereich betrachtet und die Beziehung zwischen der Liebe und der gartenartigen Natur untersucht. Der Garten der Venus, in dem die liebreizende Liebesgöttin Venus mit ihrem Sohn Cupido herrscht, soll als weiteres Thema die Verbindung von Garten, Kunst und Liebe und dessen Verarbeitung in der polnischen Barocklyrik aufzeigen. Gemäß der barocken Widersprüchlichkeit werden daran anschließend als Gegendarstellung zum mit Glück und Freude erfüllten Venusgarten Dichtungen zum weltlichen Garten der unerwiderten Liebe vorgestellt und die Verarbeitung der Themen der täuschenden Herrlichkeit und der vergänglichen Schönheit aufgezeigt. Die Darstellungen zur polnischen Landadelsdichtung runden das Themengebiet des profanen Gartens ab und ergründen deren historische Ursprünge und die Beziehung zu Natur und Garten.

1.4 Überblick: Stand der Forschung

Die vorliegende Arbeit kann sich, wie zuvor bereits erwähnt, nur auf wenig Sekundärliteratur stützen. Obwohl die polnische literaturwissenschaftliche Barockforschung auf eine lange Tradition zurückblicken kann¹⁹, steht noch keine ausführliche Monographie über dieses Thema zur Verfügung. Eine Ausnahme bildet hier Janusz Pelc's Aufsatz *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*²⁰ (Gärten, als Glücksorte), der anlässlich der Widmung des Jahres 1997 als *Rok Ogrodów Barokowych w Polsce* (Jahr der Barockgärten in Polen) veröffentlicht wurde. Der Verfasser spricht in diesem prägnanten Artikel die wichtigsten und bekanntesten

¹⁹ Bereits im Jahre 1893 schrieb E. Porębowicz über Jan Andrzej Morsztyn als einen Barockdichter, siehe: Porębowicz, Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej, Kraków 1894.

²⁰ Pelc, *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*, in: *Barok: historia-literatura-sztuka* (1997), IV/1(7), S. 11-33.

Exempel aus der polnischen und europäischen Literatur der Renaissance und des Barock an, in welchen das Motiv des Gartens als Glücksort betrachtet wird. Außerdem soll das umfassende Buch *Ogrody polskie* (1954) (Die polnischen Gärten) des Kunsthistorikers Gerard Ciołek erwähnt werden, insbesondere dessen zweite Auflage (1978), die von Janusz Bogdanowski vervollständigt und herausgegeben wurde.²¹ Für die Darstellung der Geschichte der polnischen Gartenkunst im Laufe der Epochen – vom Mittelalter bis zur Gegenwart – werden in diesem Buch ebenso literaturwissenschaftliche Zeugnisse herangezogen. Sie weisen auf die engen Verbindungen und die Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kulturbereichen hin, welche sich bei dem Thema >Garten< herausstellen und nachvollziehen lassen. Vergleichend können lediglich in der polnischen Literatur vorhandene Werke, wie z.B. *Ogrody romantyków* (Gärten der Romantiker) Ryszard Przybylskis²² oder *Myśli różne o ogrodach* (Diverse Gedanken über Gärten) Marek Jarosław Rymkiewicz's, die sich mit der Gartenthematik in anderen Kulturepochen beschäftigen, herangezogen werden. Przybylski betrachtet den Gegenstand seiner Überlegungen, der bereits im Titel des Werkes angekündigt wird, „[...] jako ogród opisany, rzadziej namalowany, a w każdym razie jako pewien ogród „intencjonalny”, nie zaś rzeczywisty ogród-zabytek, czy ogród-muzeum”²³ [...] als beschriebener Garten, seltener gemalter, auf jeden Fall als ein „intentionaler“ Garten, aber nicht als realistisches Garten-Denkmal oder Garten-Museum. Der Autor stellt die Funktion des Gartenmotivs im literarischen Bewusstsein der Romantiker dar. Das Werk Rymkiewicz's besteht aus Essays, in denen er die Anwendung des Gartentopos im literaturwissenschaftlichen und philosophischen Rahmen verschiedener Epochen in der polnischen und westeuropäischen Literatur untersucht und vergleicht.

²¹ Ciołek, Gerard, *Ogrody polskie*. Die neue Auflage und die vervollständigten Kapitel verfasste Janusz Bogdanowski, 2. Auflage, Warszawa 1978.

Für diese Arbeit sind vor allem folgende Kapitel besonders wichtig: Das zweite Kapitel *Ogrody odrodzenia* (Die Gärten der Renaissance), S. 29-56 und das dritte Kapitel *Barokowe ogrody XVII wieku* (Die Barockgärten des 17. Jahrhunderts), S. 57-82.

²² Przybylski, Ryszard, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.

²³ Koszycka-Wyszyńska, Ryszard Przybylski, *Ogrody romantyków* (recenzja), in: *Pamiętnik Literacki* (1979), H. 4, S. 374f.

2 Der sakrale Garten

2.1 Der Paradiesgarten

2.1.1 Das irdische Paradies – *paradisus terrestris*

Das von der raffinierten Gartenkunst²⁴ geprägte 17. Jahrhundert lässt wie kein früheres oder späteres Zeitalter den Menschen glauben, dass auch Gott bei der Erschaffung der Welt und der Menschheit an einen Garten gedacht haben musste. Gemäß der Genesis erschuf Gott - der erste Gartenkünstler - den mit einer Vielfalt an Bäumen²⁵ gesegneten und von vier Flüssen durchströmten Garten Eden und schenkte ihn dem ersten Menschen, worüber das erste Buch Moses berichtet:

Dann legte Gott, der Herr, in Eden, im Osten, einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. (Gen 2,8)

Gott, der Herr, nahm also den Menschen und setzte ihn in den Garten von Eden, damit er ihn bebaue und hüte.²⁶ (Gen 2,15)

Keiner anderen Gartenbeschreibung wird in der jüdisch-christlichen Kultur eine vergleichbare Aufmerksamkeit geschenkt wie der paradiesischen.²⁷

²⁴ Dass man auch im 17. Jahrhundert in der Gartenkunst den vorbildlichen Garten Eden vor Augen hatte, darauf weist z.B. Francis Bacons Äußerung über Gärten und ihre Gestaltung in seinem Essay *Of gardens* hin, an dessen Anfang er die Zusammengehörigkeit von dem biblischen Paradiesgarten und der königlichen (irdischen bzw. menschlichen) Gartenanlage hervorhebt: „God Almighty first planted a garden. And indeed it is he purest of human pleasures. It is he greatest refreshment to the spirits of man; without which, buildings and palaces are but gross handyworks: and a man shall ever see that when ages grow to civility and elegancy, men come to build stately sooner than to garden finely; as if gardening were the greater perfection.“ Bacon, Essay XLVI. *Of gardens*, S. 137.

Dementsprechend kann man sich Meinels Meinung anschließen, der in der Gartenkunst die Antwort auf den numinosen Garten sehen mag.

„Auch die Gestaltung prächtiger Gartenanlagen kann als die menschliche Antwort auf das Vorbild des göttlichen Paradiesgartens verstanden werden. Bei dem Versuch, das Paradies kunstvoll nachzuahmen, sind zuweilen wahre GARTENPARADIESE entstanden. Als Ergebnis höchster menschlicher Anstrengung, das alle gebührende Bewunderung verdient, erreichen sie jedoch das Urbild nicht einmal annähernd. Hinzu kommt, daß ihr Bestand nur von kurzer Dauer ist, wogegen der Paradiesgarten in Ewigkeit, an unbekanntem und unzugänglichem Ort, blüht.“ Meinel, *Himmlische Gärten*, S. 8 (Hervorhebung im Original).

²⁵ Mehr über das Motiv und Symbolik der Paradiesbäume siehe im Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*.

²⁶ Alle Bibelzitate der vorliegenden Arbeit entsprechen folgender Ausgabe: Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament, Stuttgart 1980. Im Folgenden erscheinen die Stellenangaben im laufenden Text.

Das Motiv des Paradieses übt einen starken Einfluss auf die Kunst der Folgezeit²⁸ aus, wobei es nichts an seiner Imaginations- und Wirkungskraft verliert.

Die vom Paradiesgarten handelnden religiösen, kulturellen und künstlerischen Aussagen und Darstellungen der vorangegangenen Epochen finden auch bei den Dichtern des Barock großen Anklang. Bei ihnen wird das Paradiesmotiv zu einem wichtigen literarischen Sujet jener Zeit.

Als Hauptquelle für die irdische Paradiesschilderung soll hier vor allem die oben zitierte Stelle aus Gen 2,8-15 genannt werden, welche - neben weiteren anspielungsreichen biblischen Schilderungen²⁹ - die Grundlage für viele poetische Darstellungen des paradiesischen Gartens in jener Epoche bildet.

Die Autoren des 17. Jahrhunderts schmücken außerdem, wie bereits ihre Vorgänger³⁰, die bündige Genesisdarstellung der Bibel mit den ihnen gut

²⁷ Das Thema des irdischen Paradieses sollte in den Jahren 1540-1700 in mindestens einhundertfünfundfünfzig Werken auf Latein oder in anderen westeuropäischen Sprachen aufgenommen werden, vgl. Delumeau, *Historia rajū*, S. 132.

²⁸ Besonders fasziniert waren die Menschen des Mittelalters von dem Thema des Paradieses. Sie glaubten den paradiesischen Garten immer noch auf Erden entdecken zu können. Auf Grund dieses Glaubens entstanden unzählige fantasievolle Reiseberichte und Auslegungen über die Lage und die Schönheit des Paradieses. Mit den neuen geografischen Entdeckungen musste man sich jedoch allmählich damit abfinden, dass das Paradies nicht mehr in diesem Dasein zu finden war.

Im Laufe der Zeiten wurde die Suche nach dem irdischen Paradies im wörtlichen Sinn als etwas Primitives empfunden. Sie wurde aus der horizontalen Ebene auf die vertikale übertragen. Das Paradies lag also nicht mehr außerhalb der menschlichen Natur in der Ferne, sondern berührte nun seine eigene Realität. Das Paradies sollte im Inneren des Menschen zu finden sein, in welchem der Prozess seiner Wiedergewinnung durch die Wiedergeburt der Freundschaft mit Gott stattfand, vgl. Kobielius, *Człowiek i ogród rajski*, S. 188.

Einen Ausgleich versuchte man auch in der Literatur und der bildenden Kunst zu finden. Die nachfolgenden Dichter und Künstler machten den urzeitlichen Paradiesgarten häufig zu dem Thema ihrer Werke, um die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies zu befriedigen und den Menschen Trost zu spenden.

²⁹ Beispielhaft lassen sich hier folgende Stellen aus dem Alten Testament nennen: >Gottesgemeinschaft<: Es 36,35f; Jes 51,3; Jer 31,31-34; >Fruchtbarkeit<: 5.Mose 11,9-15; Jes 7,15.22; Jer 31,12.14; Joël 4,18; >Wasserreich<: Ez 47,1-12; Ps 46,5; Jes 58,11; Sach 14,8; >Festmahl<: Est 1,3-9; Jes 25,6; >kein Tod<: Jes 25,8; 26,16; >Gottesgarten<: Gen 13,10; Ez 28,13; 31,8f.18; Sir 40,27; >Geschlossener Garten der Wonne<: Hld 4,12-16; 5,1.13; 6,2f, vgl. Hoffmann, Artikel: *Paradies II*, in: LThK, Bd. 8, Sp. 71; Stolz, Artikel: *Paradies II*, in: TRE, Bd. 25, S. 709; Nelis/Haag, Artikel: *Paradies*, in: Bibel-Lexikon, Sp. 1297; Delumeau, *Historia rajū*, S. 7-9; Frühe, *Das Paradies ein Garten*, S. 30.

³⁰ Fast seit den Anfängen des Christentums versuchten die christlichen Autoren die schönsten klassisch-antiken Ideallandschaftsschilderungen in die mehr oder weniger fantasievolle Landschaft des Paradieses zu integrieren. Zu diesen Dichtern gehörten z.B. Lactantius (*De ave Phoenice*), Pseudo-Basile (*Appendix operum*), Ephraem Syrus (*Hymni*), Tertullian (*De Iudicio Domini*), Viktor (*Aletheia*).

Dabei soll erwähnt werden, dass die gesamte abendländische Genesisexegese im Mittelalter und darüber hinaus durch die Paradieskonzeption des Augustinus (*De Genesi ad litteram*) beeinflusst wurde, die eine Segmentierung in drei Bedeutungsebenen (*paradisus corporalis*, *paradisus spiritualis* oder eine Kombination von beiden *paradisus paradisorum*) vornimmt. Die literalen Auslegungen des Bischofs von Hippo und dessen Theorie vom irdischen Paradies übernahm Thomas von Aquin (*Summa theologica*). Mit all diesen exemplarisch genannten Autoritäten wurde die Grundlage der Paradiesmetaphorik für die Dichtung und die Ikonographie der christlichen

bekannten Vorbildern aus den Naturdeskriptionen der klassischen Literatur der Antike³¹ aus.

Einige Barockdichter glaubten nach den mittelalterlichen Auslegungen der Kirchenväter daran, dass es entweder zwei Paradiesgärten gebe oder dass der irdische nach dem Sündenfall in den Himmel verlegt worden sei.³² Zu den Anhängern dieser Theorien scheint z.B. Wojciech Waśniowski zu gehören, der in dem Jerzy Lubomirski gewidmeten Werk *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogródek* (Der Garten der großen Mutter des großen Gottes) dichtet:

On [Bóg B.R.] gdy się iął Budynku, dwa wielkie Ogrody
Wszczął, ieden ziemie, drugi gornych Niebios wzwoady,
Wystawił, tę dla siebie, a tamte dla Człeka,
To było na początku, to było od wieka.³³

Ähnlich wie der Sohn Gottes, welcher gleichzeitig das menschliche und numinose Wesen in sich vereint, verfügt auch der paradiesische Garten über eine Doppelnatur.

Welt gesichert, vgl. Louth, *Paradies IV*, in: TRE, Bd. 25, S. 714-717, Delumeau, *Historia Raju*, S. 15-24, Kobieltus, *Człowiek i ogród rajski*, S. 128; Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 55-71.

³¹ Die Autoren der griechisch-römischen Literatur beschäftigten sich intensiv mit den Themen des Goldenen Zeitalters, des *locus amoenus*, der seligen Insel, des Elysiums, der Hesperiden und Arkadien, die zahlreiche Elemente der Ideallandschaft enthalten. Die Motive treten einzeln auf oder werden miteinander kombiniert. Das Goldene Zeitalter lässt sich am weitesten zurückfolgen; innerhalb der Antike wird es zuerst von Hesiod (*Werke und Tage*) beschrieben und dann in der Form, die ihm vor allem Ovid (*Metamorphosen I, XV; Fasti I; Amores III*), Platon (*Politikos*) und Vergil (*Ekloge IV; Georgica II, III*) gegeben haben; sie sind für die europäischen Vorstellungen eines Goldenen Zeitalters bis ins 18. Jahrhundert ausschlaggebend. Horaz dagegen (*16. Epode*) schildert das Bild der zeit- und sorglosen seligen Insel – des pseudohistorischen Ortes, der am Ende der Welt lokalisiert werden soll. Eine schöne Beschreibung des Elysiums findet man bei Vergil (*Aeneis VI*) und Homer (*Odyssee IV Gesang*). Die Arkadien als „eine idyllische, bukolisch-pastorale Landschaft“ (Börner, *Auf der Suche*, S. 35) und den *locus amoenus*, „den lieblichen Naturausschnitt“ (Curtius, *Europäische Literatur*, S. 194) entdeckt der Syrakuser Theokrit für die europäische Literatur. Homer (*Odyssee*) und Vergils Hirtendichtung (*Eklogen*) setzen diese Tradition fort. Die unterschiedlichen Traditionsquellen werden ebenso bei der Darstellung des urzeitigen Paradieses, wie bei der des endzeitigen Paradieses in Anspruch genommen, vgl. s.v. *Arkadien*, in: *Motive der Weltliteratur*, Frenzel, S. 27ff; Rössner, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 35; Delumeau, *Historia Raju*, S. 10-14; Curtius, *Europäische Literatur*, S. 191-209; Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*; Haß, *Der locus amoenus in der antiken Literatur*.

³² Zu dieser Überzeugung haben auch einige Apokryphen und die rabbinische Literatur (4Esd 4,7; Vita Adae 25,3; Hen 8,1) beigetragen, vgl. Nelis/Haag, Artikel: *Paradies*, in: *Bibel-Lexikon*, Sp. 1300.

³³ Waśniowski, *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogródek*, S. 12.

*Als Er (Gott) zu bauen begann, entwarf Er zwei große Gärten
Den einen stellte (Er) auf Erden, den anderen in den oberen Himmelskreisen,
Einen für dich, jenen für den Menschen,
So war es am Anfang, so war es seit der Ewigkeit.*

Ze z prochu Ciał (iak Phænix) naszymy iest z ochotą.
 Zrodzon: że się z dwu Natur, iedną stał Istotą.
 Że mu nad zakręt Nieba, y ziemie obwody,
 One dwa Wielkie zrazu stworzone Ogrody.³⁴

In den nachfolgenden Überlegungen des Autors wird die Übereinstimmung mit dem Text aus dem Gen 2,8 und 2,15 deutlicher:

Vszczepiwszy Bog niegdy on Roszkoszy ogrod
 Dawszy mu graniczny Obtok, dawszy Obwod.
 Dał nakoniec Adama, za Raiowniczego,
 Za Pana wszytkich fruktow, za Sadowniczego.³⁵

Neben der Erschaffung des Gartens Eden und der Einsetzung Adams als Gärtner³⁶ erscheint es dem Dichter außerdem von besonderer Bedeutung, dass der Garten von einer Mauer³⁷ begrenzt ist (so wird er in der bildenden Kunst traditionell dargestellt). Dies lässt sich aus der Genesis Schilderung nicht direkt erschließen, sondern ist höchstens aus dem persischen Wort³⁸ *pairi-daēza* (Umwallung), bzw.

³⁴ Ebd.

Aus der Asche unserer Leiber (wie Phönix) wurde er mit Freude geboren,

So dass er aus zwei Naturen ein Wesen wurde.

Diese zwei am Anfang erschaffenen, Großen Gärten.

Sind ihm mehr als Himmelskreise, und irdische Sphären.

³⁵ Ebd., S. 19.

Nachdem Gott den Garten der Wonne angelegt

Und ihm eine Eingrenzung, einen Umfang gegeben hatte,

Gab er ihm Adam als Paradiesbehüter,

Als Herr aller Früchte, als Obstgärtner.

³⁶ Die Tätigkeiten Adams im Paradiesgarten werden in einigen Auslegungen des Alten Testaments mit dem königlichen Dienst verglichen, der den Menschen zum Repräsentanten Gottes auf Erden erhöht, vgl. Haag, *Der Mensch am Anfang*, S. 41.

³⁷ Über die symbolische Bedeutung und Rolle der Mauer schreibt Kobielius in seinem Buch *Człowiek i ogród rajski* (Der Mensch und der paradiesische Garten): „Z murem ideowo wiązały się formy, które miały podobne zadania, lecz spełniały je albo symbolicznie, albo magicznie. Zadaniem muru było ograniczać, bronić dostępu i bronić wyjścia, chronić i oddzielać. [...]. Był symbolem rozdzielenia dwu rzeczywistości, *sacrum* i *profanum*, Boga i człowieka, tak jak to się stało w przypadku muru rajskiego.” Kobielius, *Człowiek i ogród rajski*, S. 149, vgl. auch Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, S. 112.

*Mit der Mauer wurden ideologisch Formen verbunden, welche ähnliche Funktionen hatten, aber sie erfüllten sie entweder symbolisch oder magisch. Die Aufgabe der Mauer war zu begrenzen, den Zugang zu schützen und den Ausgang zu schützen, zu behüten und abzutrennen. [...]. Sie war ein Symbol der Trennung von zwei Realitäten *sacrum* und *profanum*, Gott und Mensch, so wie es im Fall der Paradiesmauer geschah.*

³⁸ Vgl. Liagre Böhl, Artikel: *Paradies I*, in: RGG, Bd. 5, Sp. 95; Krämer, Artikel: *Paradies I*, in: LThK, Bd. 7, Sp. 948; Pezzoli-Olgiati, Artikel: *Paradies I*, in: RGG, Bd. 6, Sp. 909; Haekel, Artikel: *Paradies I*, in: LThK, Bd. 8, Sp. 67.

aus dessen griechischer Übersetzung *παράδεισος* (Parkanlagen der persischen Könige), abzuleiten. Hier spielt auch ein anderer Faktor eine wichtige Rolle. Ein Garten – ein kultivierter Ort – soll üblicherweise auch einen Schutz besitzen, der ihn vor der gefährlichen Außenwelt behüten kann. Dieser Garten versinnbildlicht zugleich die Jungfrau Maria, die nach der Tradition des Hoheliedes ein *hortus conclusus* ist.³⁹

Wie im Buch Genesis wird auch bei Waśniowski das Paradies von vier Strömen bewässert, die aus einer Quelle im Garten Eden entspringen (Gen 2,10-14). „Die vier Ströme verbinden die Welt außerhalb andeutungsweise mit dem Paradies und garantieren so die Fruchtbarkeit der (nachparadiesischen) Erde.“⁴⁰

Der Dichter betrachtet diese Flüsse allegorisch und deutet sie als vier Eigenschaften Christi: „Z rzek Istot czterech Syna, to się zawierało, / W Panie iak w Raiu, Bostwo, Dusza, Krew, y Ciało“⁴¹ *Aus vier Strömen - Wesen des Sohnes, das war enthalten / in der Jungfrau wie im Paradies, Göttlichkeit, Seele, Blut und Leib.*

Die symbolische Beschreibung der vier Paradiesströme findet man auch in Waclaw Potockis Werk *Nowy Zaciąg* (Die neue Aushebung). Dieser Barockdichter vergleicht dagegen das von Christus am Kreuz vergossene, heilende Blut mit den vier biblischen Paradiesesflüssen.⁴² „Onec to Cztery rzeki, twoie rany wrazu / Ktore Swiat oblewaią od Kraiu do Kraiu“⁴³ *Diese vier Flüsse*

³⁹ Mehr über die Konnotationen zwischen der Jungfrau Maria und dem Garten siehe im Unterkapitel 2.8.1 *Der Garten der Jungfrau Maria*.

⁴⁰ Bariè, „Am Anfang war das Wasser.“, S. 24; siehe auch Nitz, Artikel: *Paradies V*, in: LThK, Bd. 7, Sp. 1363f: „Neben den Bäumen ist auch das Wasser symbolträchtiges Element des verlorenen sowie auch des neuen Paradieses: Aus Eden entspringen vier Flüsse (Gen 2,10ff), im neuen Reich werden die Dürstenden vom Wasser des Lebens trinken (Offb 21,6).“

⁴¹ Waśniowski, *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogołek*, S. 26.

⁴² Der Vorstellung, dass die Paradiesflüsse verschiedene Flüssigkeiten (Milch, Honig, Blut Christi) führen, begegnet man bereits im Mittelalter. In der mittelalterlichen Literatur und in der Mystik werden die Paradiesflüsse u.a. mit dem Blut aus Christi Wunden gleichgesetzt, vgl. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, S. 35, 152.

Die allegorische Auslegung der Paradiesesflüsse hat eine lange Tradition. Bereits in der patristischen Exegese, und später in der karolingischen, setzt man sie mit den Kardinaltugenden und mit den vier Evangelien gleich. Die Interpretation der Flüsse als Allegorie der Kardinaltugenden geht auf die Genesisexegese Philons zurück und wurde dann von Ambrosius übernommen und durchgesetzt. Die zweite Auslegungsmöglichkeit – vier Evangelien – sollte Cyprian anzubieten haben.

Die Seitenwunde des am Kreuz durchbohrten Christus identifizierten Bonaventura und seine Nachfolger mit der Quelle der vier Hauptflüsse im Garten Eden.

NB. der Prophet Jeremia hat schon im Alten Testament den Herrgott als die Quelle des lebendigen Wassers bezeichnet (Jer 2,13), vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 125-128; Kobielus, *Człowiek i ogród rajski*, S. 131ff.

⁴³ Potocki, *Nowy Zaciąg*, K. 99-197.

(sind) gleichzeitig Deine Wunden / welche die Welt von Land zu Land umfließen,
dichtet der Autor, indem er Christus⁴⁴ mit dem neuen Paradies gleichsetzt.

Der erste dieser Flüsse ist der goldreiche Strom *Phison*:

Pierwszy ganges, co złoto y kosztownych wiele
Kamieny drobnem piaskiem po swych brzegach sciele
Przeydzie perły y złoto, y drogie rubiny
Kto twoią krwią opłocze, Panie swoje winy.⁴⁵

Den zweiten Fluss – *Tigris* – vergleicht der Dichter mit einem Tiger, der sich wie sein tierischer Namensträger aus dem Amimalreich⁴⁶ verhält. Alle, die nicht würdig sind, sein Wasser (Blut des Erlösers) zu trinken, werden seinen Zorn kennen lernen. Der dritte Fluss heißt *Eufkrat*, der „[...] srodkiem Wielkiego [...] Babilonu“⁴⁷ [...] *durch die Mitte des Großen [...] Babylons* fließt. Er führt das lebenspendende Wasser durch die sündige Stadt Babylon, wie Christus sein heilendes Blut durch die frevelhafte Welt hatte strömen lassen. Der vierte Strom ist der *Nil*, dessen Wasser schlechten Boden wieder fruchtbar machen kann. Durch das vergossene Blut des Erlösers werden die gottlosen menschlichen Herzen zur Liebe zu Gott bekehrt.

Dayze o gospodarzu szerokiego Swiata
Żeby Nil: ktory dzisia krynica bogata
Znowego leie Raiu ktorymes ukrwawiel
Drzewo Krzyżowe ludzkie wszytkie serce sprawiel
Żeby ku Chwale twoiey wszechmogacy Boze
Plenie czyst wszelakich cnot rodziły zboze.⁴⁸

⁴⁴ In der typologischen Exegese ist der Typus *paradisus-Christi* bekannt. Die Identifikation des Paradieses mit Christus wird von der Lehre Irenaeus übernommen, vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 19, 38.

⁴⁵ Potocki, *Nowy Zaciąg*, K. 99-197.

Als Erläuterung im Originaltext wird *Phison* (*Phischon*) angegeben:

Der erste (Fluss) ist Ganges, der Gold und viele Edelsteine

Als winzige Sandkörner an seinen Ufern ausbreitet

Wer sich von seiner Schuld mit deinem Blut, o Herr, rein wäscht,

Der Perlen und Gold, und kostbare Rubine übertrifft.

⁴⁶ Dieses Motiv, das sich dank Isidor von Sevilla im Mittelalter mit Erfolg verbreitet hat, findet sich bereits bei Philon (*Legum allegoriae* I, 69), vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 51, Fußnote 37.

⁴⁷ Potocki, *Nowy Zaciąg*, K. 99-197.

⁴⁸ Ebd.

Weiter ausholend, aber ohne symbolische Sinngebungen, gestaltet Szymon Gawłocki das Paradiesgartenmotiv. Der Autor des Werkes *Jezus Nazarenski* (Nazarener Jesus) ist der Meinung, dass die ganze Erde einst das irdische Paradies⁴⁹ war. Die Erde war in ihrem Urzustand, noch vor dem Sündenfall, “consécration de l’espace“⁵⁰, und ihre Pracht und Schönheit spiegelten den himmlischen Glanz wider.

Gawłockis poetische Schilderung enthält erkennbare Züge des *locus amoenus*⁵¹, welche noch spürbarer die Glückseligkeit und die Vollkommenheit der paradiesischen Ideallandschaft hervorheben. Allen Sinnen wird hier der größte Genuss angeboten, den der Mensch sich nur vorstellen kann.

Wszedy znać było świata kwitnącego
 Wesołą młodość / patrzaiąc na kwiecie
 Rozliczney farby / iuż na wonią iego
 Wdzieczną / y serca z nich słodkie wiecie
 Lubo na śliczny drzewa roskosznego
 Weyżrzawszy owoc / wnet by na bankiecie
 Zadze y chciwość czuiąc wadke na nie
 Smakiem / by reką chwytały sie za nie.⁵² (II. 8)

Als Erläuterung im Original wird Gehon (Gihon) angegeben: Es war häufig, dass Gehon mit dem Nil und Phison mit dem Ganges gleichgesetzt wurden, vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 121.

Schaff (o) Wirte der großen Welt (!),

Dass der Nil, der heute als eine reiche Heilquelle

Aus dem neuen Paradies entspringt,

Mit dem (mit seinem Blut) du den Baum des Kreuzes befleckt hast

Stellt alle Menschenherzen richtig

Damit sie zu Deiner Ehre, Allmächtiger

Reiche Ernte der allerlei Tugenden gut geraten.

⁴⁹ An diese alte Vorstellung knüpft z.B. ein Teil der philonischen Exegese an. Später denkt Ambrosius ähnlich, wenn er sagt, dass die ganze Erde ursprünglich das irdische Paradies war und dies erst mit dem Sündenfall verloren ging, vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 30, 54. Diese These wird auch im 16. und 17. Jahrhundert z.B. von Juan de Pineda oder Goropius unterstützt, vgl. Delumeau, *Historia rajū*, S. 141f.

⁵⁰ Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 62.

⁵¹ In der Schilderung des antiken *locus amoenus* werden bestimmte Aspekte und Bestandteile erwähnt, welche den Charakter des *locus amoenus* bestimmen und gleichzeitig als dessen Erkennungszeichen dienen. Zu ihnen gehören: Aura, Wasser (lebenspendende/befruchtende Elemente), Wiese (grünendes Gras), Belebtheit (Menschen, Götter, Tiere), Bewegung, ein frühlingshafter Zug, Fülle (quantitative/qualitative Häufung der Einzelzüge), Gartencharakter der Ideallandschaft, Berge, Einzelbaum, Baumgruppe, Heiliger Hain, Wald, Schlaf, Zephyrus, Zirpen der Zikaden. Der positive Gesamteindruck dieses Ortes wird zusätzlich durch zahlreiche adjektivische Epitheta verstärkt, vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 192-206; Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 18-60; Haß, *Der locus amoenus in der antiken Literatur*, S. 19f.

⁵² Gawłocki, *Jezus Nazarenski*, S. 31.

Überall ließ sich die fröhliche Jugendzeit der blühenden Welt erkennen

Entweder nimmt man die Blumen der zahlreichen Farben

Oder ihren lieblichen Wohlgeruch und die Herzen aus ihren süßen Sträußen wahr

Und schaut man die schöne Frucht des wonnigen Baums an,

Welche den Geschmack verlangend und begierig machen

Dem Sinn des Sehens bereiten nicht nur die fruchtbehängten Bäume Freude (dazu zählen auch der Baum des Lebens und jener der Erkenntnis des Guten und Bösen) oder das frische Grün und die irisierende Farbenvielfalt der blühenden Blumen, sondern auch die farbenprächtigen Vögel – „[...] pierzem misternie ślicznym malowane / Ptastwo wysmukłe“⁵³ (II. 15) [...] *kunstvoll mit dem wunderschönen Gefieder bemalte / zierliche Vögel* - und die silberglänzenden Fische im kristallklaren Wasser. Der liebliche Wohlgeruch der blumen- und kräuterdurchwirkten Auen und Täler erregt den Geruchssinn. Zudem ist der Gesang der Vögel, die als >Ziemsy Aniołkowie<⁵⁴ (II. 15) (*irdische Engelchen*) die Luft mit ihrem fröhlichen Singen erfüllen, ein ergötzlicher Genuss für die Ohren des Zuhörers, so wie die Geräusche der lebhaft fließenden Bäche und der Durst stillenden Flüsse oder das Platschen der im Wasser spielenden Fische. Für den leiblichen Genuss der Einwohner des urchzeitlichen Paradieses bereitet die Natur einen reich bedeckten Tisch, so dass niemand Hunger und Durst leiden muss. Geschmackvolle Früchte sind in Fülle vorhanden, und deren Genuss signalisiert, dass man es mit einer Ideallandschaft zu tun hat, die als Gartenlandschaft mit einem wohltemperierten, geeigneten Klima betrachtet werden soll.⁵⁵ Das traditionelle Motiv des ewigen Frühlings⁵⁶ und des immer vorhandenen Lichts betonen noch stärker die Vollkommenheit der Paradieslandschaft:

Piekne Słoneczne y Niebieskie lice /
W dzień blaskiem złotym a zasje srebrnemi
Promieńmi w nocy / wsze Ziemskie granice

Diese würden bei dem Festmahl sofort mit der Hand gepflückt.

⁵³ Ebd. S. 33.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 16.

⁵⁶ Die frühlingshafte Naturschilderung (der *locus amoenus* ist das Hauptmotiv aller Naturschilderungen – Curtius, *Europäische Literatur*, S. 202) steht in Zusammenhang mit der Vorstellung des Goldenen Zeitalters, dessen unschuldiger, heiliger Naturzustand die Frühlingszeit symbolisiert.

Auch im Elysium/auf den Inseln der Seligen soll immer der ewige Frühling herrschen. Diese beiden Mythen werden neben dem Topos des *locus amoenus* von den Dichtern zur Darstellung des urchzeitigen und eschatologischen Paradieses gerne herangezogen, vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 40f; Curtius, *Europäische Literatur*, S. 206.

Bereits im ausgehenden 12. Jahrhundert wurde die philosophische Epik um das Motiv des *locus amoenus* bereichert, das in verschiedenen Formen des irdischen Paradieses vorkommt, vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 204.

In der Folgezeit wird der Topos des *locus amoenus* zu einem traditionellen Element poetischer Paradiesdarstellungen. Er war dabei zunächst lediglich in der Paradiesdichtung präsent, fand dann aber auch Anerkennung in der Exegese, vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 78.

Oweselały / przynoszące z ziemi
 Wszelka obfitość z bogatej skarbnice
 Obogacając hojnie dary swemi /
 Cokolwiek tylko z płodnej żyło ziemi
 Wyżywienie z niej miało wszelkie plemie.⁵⁷ (II. 9)

In der Beschreibung der leiblichen Genüsse beschränkt der Dichter sich auf die Darstellung der mit wohlschmeckenden Früchten beladenen Bäume, von denen man stets die Früchte pflücken kann, indem man einfach auf dem frischen weichen Grün der Wiesen und Wälder verweilt. Bäume, Bäche und dicht grünendes Gras spenden den Paradiesbewohnern Schatten und angenehme Erquickung (>Hautsinn<). Dabei können sie wilde Tiere beobachten, die in Frieden miteinander leben.⁵⁸

Die Statthalterschaft über diesen Ort der Wonne und die in ihm lebenden Wesen übergibt Gott dem Menschen, der hier eine glückselige Existenz führen soll, damit er danach „[...] w Wieczney szczęśliwości w cnoty bogaty / y nieba samego godne postepki / prozen śmiertelności [...] żywot wieczny w chwale Tworcy swego / z ziemi przeniesion do Raiu gornego“⁵⁹ (II. 17) [...] *in der ewigen Glückseligkeit reich an Tugend / und an würdigen Taten des Himmels / losgelöst von der Sterblichkeit / aus der Erde ins obere Paradies verlegt wurde, das ewige Leben im Ruhm seines Schöpfers* erlebte. Das irdische Paradies ist in diesem Fall nur ein für die Übergangszeit bestimmter Ort des menschlichen Daseins. Diese paradiesischen Schilderungen einer Ideallandschaft bei Szymon Gawłocki kann man zu Potockis Darstellung des sorgen- und mühelosen Zustands des Menschenlebens in Wunschraum und Wunschzeit in Beziehung setzen:

⁵⁷ Gawłocki, Jezus Nazarenski, S. 31.

Die wunderschönen Sonnen- und Himmelsantlitze

Erfreuten alle irdischen Grenzen

Tagsüber mit dem goldenen Glanz

Dagegen nachts mit den silbernen Strahlen

Sie brachten der Erde allerlei Fülle aus dem reichen Schatz(kammer)

Indem sie sie großzügig mit ihren Gaben bedachten,

Was auch nur von der fruchtbaren Erde lebte

Alle Wesen hatten die Ernährung von ihr.

⁵⁸ Der Prophet Jesaja hat das neue messianische Reich Gottes vorhergesagt, in dem alle Geschöpfe wieder im paradiesischen Zustand leben werden (Ies 11,6-8).

⁵⁹ Gawłocki, Jezus Nazarenski, S. 33.

Raj rozlicznych rozkoszy naszczepiwszy, jego
 Uczynił gospodarzem do czasu wiecznego,
 Gdzie bez wszelkiej odzieży i pieczołowania,
 Bez wszelkiej prace żyć miał, bez wszego starania,
 Gdzie rozlicznych owoców aż do samej ziemię
 Wybornych drzew gałęzi ciężkie graży brzemię.
 Owo zgoła ninaczym człeku nie schodziło,
 Co zmysłom, co i ciału jego było miło.⁶⁰ (V. 663-670)

Ein ähnliches Bild der Erde als paradiesische Landschaft ergibt sich aus der poetischen Beschreibung des Hexaemerons Waclaw Potockis. Im Gegensatz zu Gawłocki setzt Potocki jedoch den Garten Jahwes nicht unmittelbar mit der Erde gleich. Aus den Versen des Gedichts lässt sich erkennen, dass das Paradies innerhalb der irdischen Sphäre liegt; so wird z.B. Eva als „[...] towarzyszk[ę]a na ziemskiej nizkości“⁶¹ (V. 613) *[...] Gefährte auf der irdischen Niedrigkeit* bezeichnet; außerdem findet die Namensgebung der Tiere im Paradies statt. Allerdings ist der Dichter der Ansicht, dass die irdische Natur der paradiesischen entspringt und ein Abglanz des Göttlichen ist.⁶² Selbst die vier Paradiesströme meint Potocki, unter den ihm bekannten Flüssen der Erde (er nennt u.a. die Weichsel (Wisła)) lokalisieren zu können.

Alles, was der Allmächtige im urzeitlichen Paradies erschaffen hat, findet das Menschenkind nach Meinung des Dichters auch auf Erden vor - mit Ausnahme der beiden Paradiesbäume.

Kiedy Bog drzewom wstawać po ziemi rozkaże.
 Rzekł, gory się natychmiast lasami odziały
 A rodzajne po sadach drzewa zakwitwały. (V. 128-130)
 [...]
 Nie wszystkie ten gospodarz wysadził w swym raju.
 Prawda, że te, co żywot, co rozum dawały,

⁶⁰ Potocki, Pan Bog dobry, człowiek zły we wszystkich drogach swoich, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 22f.

*Nachdem (Gott) das Paradies der mannigfaltigen Wonne eingepflanzt hatte,
 Ernante Er ihn (Adam) zum Wirt (des Edens) für alle Ewigkeit,
 Wo er ohne irgendwelche Kleider und Fürsorge
 Ohne allerlei Arbeit und Mühe leben sollte,
 Wo die schwere Last verschiedener Früchte
 Die Zweige der vortrefflichen Bäume zum Boden hin neigte
 Nichts fehlte dem Menschen.
 Was den Sinnen, und was seinem Körper angenehm war.*

⁶¹ Potocki, Tydzień stworzenia świata, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 21.

⁶² Vgl. Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit, S. 22.

W samym raju, tak Bog chciał, osobno zostały.
 Aleć nie upośledził ziemie i w tej dobie,
 Bo te tylko dwie drzewa zostawił przy sobie,
 A tym, które dał ziemi, liczby nie masz prawie.⁶³ (V. 142-147)

Die Vollkommenheit und die Schönheit der Werke Gottes schüchtern den Dichter ein, der bereits am Anfang dieses Gedichts seine Unfähigkeit akzentuiert hat, die göttliche Schöpfung angemessen preisen zu können.⁶⁴ So sucht er, von der Großzügigkeit und der Macht des Weltenlenkers überwältigt, Zuflucht in den Topoi des Unsagbaren und Unzählbaren. Die numinose Größe spiegelt sich nicht nur in der Unzählbarkeit der vielfältigen Baumarten, sondern auch in der Darstellung jedes einzelnen Schöpfungstags. Das Wasser, die Planeten, die Edelsteine in der Erde, aber auch die Blumen, Kräuter und das Gras sind Zeugen der königlichen Gabe des Allvaters an die Welt.⁶⁵

A gdy tak pan Bog ziemię wewnątrz klejnotami
 Ozdobił kosztownymi, po wierzchu płaszczami
 Odział ją zielonymi. Niechaj bujna trawa
 Wznidzie po wszytkiej ziemi, takie bando dawa
 A w niezliczonych barwach zgodnie zioła wstają
 I od końca do końca ziemię okrywają.⁶⁶ (V. 111-116)

⁶³ Potocki, Tydzień stworzenia świata, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 7.

Dies erinnert an die Weltanschauungen des Kirchenvaters, Theophilus von Antiochen, der in seinem Kommentar zum Genesisbuch sagt: „Die Gewächse im Paradies wurden mit ausgezeichneter Schönheit und größtem Wohlgeschmack erschaffen ... Und zwar besaß die Erde auch die übrigen Pflanzen von gleicher Art, die zwei Bäume aber, den des Lebens und den der Erkenntnis, hatte die übrige Erde nicht ...“, zit. nach Höhler, Die Bäume des Lebens, S. 95.

Als Gott, den Bäumen auf der Erde befahl zu entstehen.

Sagte er es, und die Berge bekleideten sich direkt mit Wäldern

Und die Fruchtbäume in Obstgärten erblühten.

[...]

Nicht alle (Bäume) pflanzte dieser Wirt in seinen Garten ein.

Wahrhaftig, dass diese, welche das Leben, den Verstand ermöglichten (gaben)

In dem Paradies allein geblieben sind, so wollte es Gott.

Aber er benachteiligte nicht die Erde zu dieser Zeit

Da er nur zwei Bäume bei sich gelassen hat,

Und diese, die er der Erde schenkte, kann man kaum zusammen zählen.

⁶⁴ Der Dichter knüpft damit an den populären >Unsagbarkeitstopos< an, der in vielen Darstellungen des irdischen und himmlischen Paradieses zum Tragen kommt, vgl. Curtius, Europäische Literatur, S. 168.

⁶⁵ W. Potocki nennt in dieser langen Aufzählung sowohl einheimische Pflanzen und Tiere als auch südländische, exotische und fantastische Lebewesen. Das Motiv der Unzählbarkeit ist der Bibel wie auch der klassischen Literatur entliehen, (vgl. Cicero *De natur deorum* (II, 132f) und Sir 42,17 „Die Heiligen Gottes vermögen nicht, / alle seine Wunder zu erzählen.“)

Diese Aufzählungen bestimmen die innere Konstruktion des Gedichts. Sie dehnen es aus und verlängern seinen Inhalt durch die reichen Bilder der Schöpfungsereignisse, vgl. Kornilowicz, Kosmogonia barokowa, S. 58, 61.

⁶⁶ Potocki, Tydzień stworzenia świata, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 6.

Als Gott das Innere der Erde mit kostbaren Edelsteinen schmückte,

Die frühlingshafte frische Natur⁶⁷ der soeben erschaffenen Welt lässt den Menschen die Erfahrung der Geburt nachempfinden. Alles erscheint rein, jung und lebenslustig. Musik, Farben und Geruch erfüllen das gesamte Bild; sie stellen eine Huldigung an die künstlerischen Gaben des Schöpfers dar.⁶⁸

Barwy wprowadzają przedstawienia zjawisk fizycznych, pór roku, wyliczenia minerałów, nazwy kwiatów, ptaków [...] i zwierząt. Kolory, podobnie jak i pozostałe źródła doznań zmysłowych, przyporządkowane są przedmiotom i zjawiskom, od nich pochodzą i określają je, także w sposób metaforyczny lub metonimiczny.⁶⁹

Während der Farbenreichtum und die Pflanzen-, Tier- und Vogelwelt noch die paradiesischen Bezüge ins Gedächtnis zurückrufen können, weisen die vier

*Und ihre Oberfläche mit grünen Mänteln bekleidete,
Gab Er noch den Befehl: soll das üppige Gras auf der ganzen Erde aufgehen
Und in unzählbaren Farben erscheinen Kräuter in Einklang
Und sie bedecken die Erde vom Anfang bis zum Ende.*

⁶⁷ Die Auffassung, der Frühling sei die Jahreszeit der Erschaffung der Welt gewesen, und die auch in der Antike geläufige Vorstellung vom Frühling als der dem Zustand der Schuldlosigkeit und Glückseligkeit gemäßen klimatischen Atmosphäre, stellte sich durch die Rückschau auf die Grünkraft der vegetabilischen Welt und der moralischen Verfassung des Menschen im Paradies assoziativ als mit Sicherheit intendierter komplexerer Gedanke ein, vgl. Maurmann-Bronder, *Tempora significanta*, S. 77f.

⁶⁸ M. K. Sarbiewskis Werk *De perfecta poesi* bietet eine genaue Beschreibung der Etappen der göttlichen Schöpfung, die mit dem Vorgehen eines Künstlers verglichen werden können:

„Sapientissimus ergo pictor ille primum immensa illa imaginaria spatia quasi tabulam universitatis depingendae sibi proponit, tum deinde more pictorum a regione faciunda exorsus est. Extendit itaque aërem, suspendit ignem, clausit litoribus maria, fixit terram, diffudit campos, erexit montes, depressit valles, intexuit silvas, aperuit fontes, effudit flumina, explicavit supra caelum, totam denique primam illam picturae artem, quam opticam vocant, suis expressit lineamentis. [...] Tum vero ad alteram se picturae partem contulit, quam floridam vocant, et hunc communem hominis locum mira florum, foliorum, frondium, fructuum, herbarum, radicum, pulporum varietate coloravit domumque hanc publicam his quasi Babylonicis tapetibus et aulaeis exornavit. Tum ad tertiam picturae partem accessit, quam pictores et Aristoteles in libro *De coloribus* artem opaci et clari appellat, accessit. Tincto itaque in aurorae coloribus penicillo incepit primo sensim lento ductu purpureum depingere diei et noctis confinium, mira arte quadam tenebras luce attemperante, inde vivacioris luminis liquore imbuit calamum et paulatim ad mediae maturitatem diei lucem adolescere facit, inde in vesperam vergens punicei splendoris nota pingit aërem ac demum eundem caligine noctis quasi linea nigra adumbrat. [...] Tum vero claro opacoque mundi perfecto ad quartam se picturae partem <contulit>, quae in animantibus depingendis sita est, ut ea, quae vacua primum pinxerat, civibus et inquilinis impleat.” Sarbiewski, *De perfecta poesi*, S. 12.

⁶⁹ Kornilłowicz, *Kosmogonia barokowa*, S. 58.

Die Farben bestimmen die Vorstellung der physischen Erscheinungen, der Jahreszeiten, die Aufzählung der Mineralien, die Namen der Blumen, Vögel [...] und Tiere ein. Die Farben, ähnlich wie andere Quellen von sinnlichen Erfahrungen, gehören zu Gegenständen und Erscheinungen, sie stammen von ihnen ab und bestimmen sie, auch auf metaphorische und metonymische Weise.

Jahreszeiten⁷⁰, besonders der kalte Winter und die sich von Fleisch ernährenden Raubtiere, deutlich auf die Züge des Irdischen bzw. des Außer-Paradiesischen hin. Nachdem das erste Menschenpaar die verbotenen Früchte von dem Baum der Erkenntnis gekostet hatte, verlor die Erde ihre paradiesischen Züge. Seitdem sehnt sich die Menschheit nach dem verlorenen Paradies zurück und hofft, es im Jenseits wieder zu gewinnen.

Das momentane irdische Dasein erscheint den Menschen als Labyrinth, das als Symbol für die sündige Welt steht. Die labyrinthische Garten-Welt stellt einen Raum dar, in den das Menschenkind infolge des Sündenfalls vertrieben wurde.⁷¹ Die Errettung scheint in der Gestalt Christi zu kommen, der den im Garten Gethsemane begonnenen Leidensweg bis zu seinem unschuldigen Tod am Kreuz erdulden und im Garten auferstehen muss, um der Menschheit den Weg in den paradiesischen Garten wieder zu öffnen.

Auf diese Weise wird die ursprüngliche Unschuld der Bewohner Edens mit der Verheißung des ewigen Lebens im himmlischen Paradies verbunden.⁷²

2.1.2 Das himmlische Paradies – *paradisus coelestis*

Der irdische Paradiesgarten der Urzeit war nach dem Buch Genesis durch den Sündenfall verloren gegangen und der Zugang zu ihm bis zum Tod Christi versperrt (Gen 3,23f). Erst das Versprechen des Erlösers an den Schächer (Lk 23,43) gab den Menschen Hoffnung auf die Rückkehr in das nie vergessene Paradies zurück.

Witay Oyczyzno nader pożądana /
 Kraino Rayska / przez grzech postradana /
 Zdrowiem samego Boga odkupiona
 Ludziom wrocona.⁷³

⁷⁰ Aber Philon von Alexandrien hat den Wechsel der Jahreszeiten im irdischen Paradies nicht ausgeschlossen, vgl. Grimm, *Paradisus coelestis*, S. 32.

⁷¹ Vgl. Frühe, *Das Paradies ein Garten*, S. 307.

⁷² Vgl. s.v. *Paradies*, in: *Themen und Motive in der Literatur*, Daemmrich, S. 275.

⁷³ Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, S. 119

*Sei begrüßt ersehntes Vaterland/
 Das durch die Sünde verlorenes / Paradiesland/
 Welches Gott mit dem eigenen Leben erlöste
 Und den Menschen wieder gab.*

Mit diesen Versen preist im 17. Jahrhundert der Dichter Klemens Bolesławiusz in seinem Werk *Przerażliwe echo trąby ostatecznej* (Schreckliches Echo der/des Endtrompete/Endhorns) diese fröhliche Botschaft, obwohl das zukünftige Paradies in der eschatologischen Sphäre des Jenseits liegt und der Weg dorthin durch Gottesehrfurcht, Bußfertigkeit und den Verzicht auf die Genüsse des irdischen Lebens führt. Auch in den weiteren Versen belehrt Bolesławiusz seine Rezipienten über den steinigen Weg in das Paradies:

Nie tędy wiedzcie gościniec do Nieba,
 Inszą koniecznie drogą iść potrzeba;
 Tą którą święci dobrze wydeptali /
 Wielcy / y mali.

Ta niema w sobie świata wesołości,
 Lecz iest usłana długich cierniem ości,
 Pełno iest na niey ostrego kamienia /
 Do obrażenia.⁷⁴

Der Pfad dorthin scheint schwierig und mühsam zu sein (dies hatte schon Christus vorhergesagt (Mt 7,13f)); trotzdem preist der Dichter in dem Kapitel *Echo Schoste - O Chwale Niebieskiej* (Das sechste Echo – Über den himmlischen Ruhm) des oben genannten Werkes die erneute Öffnung des Paradieses für den Menschen und glaubt daran, dass für denjenigen, >Kto Bogu miły<⁷⁵ (*der von Gott geliebt wird*), die Straße ins himmlische Paradies breit und unversperrt bleiben kann.

Die Beschaffenheit des jenseitigen Paradieses bleibt den Menschen jedoch im irdischen Dasein verborgen. Die drei bekannten neutestamentarischen Stellen (Lk 23,43; 2 Kor 12,2f; Offb 2,7), in denen das Wort >Paradies< vorkommt, verraten fast nichts über dessen Aussehen. So hüllt zum Beispiel der Apostel Paulus seine Erfahrungen im dritten Himmel in den Topos der Unsagbarkeit.

⁷⁴ Ebd., S. 138.

*Nicht hier führt der Weg in den Himmel hin,
 Einen anderen Pfad muss man nehmen;
 Diesen, den die Heiligen gut ausgetreten haben /
 Die kleinen / und großen.*

*Dieser enthält keine Freude der Welt
 Sondern er ist mit den langen Stacheln des Dornbusches bedeckt.
 Überall liegen auf ihm scharfe Steine /
 Zum Verletzen.*

⁷⁵ Ebd., S. 119.

Infolgedessen werden vor allem die Schilderungen des Offenbarungsbuches⁷⁶ (Offb 21) zu einer Hauptquelle für die endzeitliche Paradiesdichtung.

Der Allmächtige wohnt jedoch nicht mehr im Garten Eden. Diese Vorstellung des himmlischen Gartens gehört bereits der Vergangenheit an. In der neuen Welt Gottes sind viele Wohnungen für die Gerechten in seiner heiligen Stadt, dem neuen himmlischen Jerusalem, bereitet.

Dann sah ich *einen neuen Himmel und eine neue Erde*; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr. Ich sah *die heilige Stadt, das neue Jerusalem*, von Gott her aus dem Himmel herabkommen; (Offb 21,1f)

Allerdings werden die Motive des paradiesischen Gartens Eden auch in die Darstellung der himmlischen Stadt übernommen, denn „[...] beide Orte sind gezeichnet durch die friedliche Atmosphäre und die Gegenwart Gottes.“⁷⁷ Der Baum des Lebens, der Wasserstrom und der ersehnte Umgang mit Gott (Offb 22,11ff) - im Grunde die wichtigsten Elemente des irdischen Paradieses⁷⁸ - beflügeln auch die dichterische Phantasie der Anhänger der himmlischen Stadt und erlauben ihnen, diese mit den Zügen eines Gartens zu versehen. So erscheint auch in der Sphäre der aus Edelsteinen erbauten heiligen Stadt eine paradiesisch – irdische Ideallandschaft. Die Dichter scheuen sich nicht davor, die Deskription des irdischen Paradiesgartens mit jener des himmlischen Jerusalem zu vermischen. Dabei betonen sie gern, dass die Herrlichkeiten und die Pracht des *paradisus coelestis* unbeschreibbar und unsagbar sind oder der Zugang sehr

⁷⁶ Auch die apokryphe Schrift Henoch (2,8) soll als Quelle dichterischer Paradiesschilderungen genannt werden. Henoch versetzt das irdische Paradies der Apokalypse in ein himmlisches Jerusalem, das von Gott als Aufenthaltsort der Gerechten nach dem Tod auserkoren wurde. Hier verbinden sich die beiden geläufigsten Motive, so dass die paradiesische Gartendarstellung der Genesis und die Schilderung der zukünftigen heiligen Stadt miteinander in Einklang gebracht werden können, vgl. Zahlten, *Paradies VII*, in: TRE, Bd. 25, S. 725.

⁷⁷ Artikel: *Paradies*, in: Themen und Motive in der Literatur, Daemrich, S. 275.

In den meisten Texten der apokryphen und rabbinischen Literatur werden die Vorstellungen des urzeitigen und des endzeitigen Paradieses nahezu identisch dargestellt, vgl. Nelis/Haag, Artikel: *Paradies*, in: Bibel-Lexikon, Sp. 1299; Zahlten, Artikel: *Paradies VII*, in: TRE, Bd. 25, S. 725.

⁷⁸ In der Literatur und der bildenden Kunst kommt es vergleichsweise früh zu einer Vermischung der beiden Quellen (der Garten Eden und das Neue Jerusalem) in der Schilderung des himmlischen Paradieses, vgl. Pleij, *Der Traum vom Schlaraffenland*, S. 250-253.

„Unter dem Paradies wird nicht nur eine urzeitliche Stätte der Seligkeit und Gottesnähe (theologisch gesprochen ist die Natur im Zustand der Gnade), sondern auch der ersehnte Endzustand des Menschen im Jenseits verstanden. Der Himmel wird zum Paradies, in der altchristlichen Kunst durch eine üppige Gartenlandschaft mit symbolischen Vögeln [...] dargestellt.“ Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 62.

beschränkt ist. Die Verwendung des Unsagbarkeitstopos, der höchsten Stufe der Hyperbel, als Gedichteingang ist nicht ungewöhnlich, dennoch lassen sich die Dichter im Folgenden auch nicht davon abhalten, ohne größere Umstände die Beschreibung des Paradieses vorzunehmen.

Maciej Kazimierz Sarbiewski findet z.B. eine kleine Ritze in dem Tor, durch welche sich das geheimnisvolle Jenseits erblicken lässt.

[...]. Stat nulli ianua voto,
Nullis exorata poetis.
Sunt tamen exiles insigni in limine rimae,
Qua possint arcana videri.⁷⁹ (V. 29-32)

Jedoch ist auch diesem Dichter nur ein kurzer Blick dorthin erlaubt. Wie er selbst in den letzten Versen zugibt, „Cetera me vetuit magni caligo sereni / Mortali percurrere visu“ (V. 49f)⁸⁰.

Klemens Bolesławiusz möchte sich dagegen nur in Gedanken an diesen wunderschönen Ort versetzen. „Chcę ia iść myślą bram Rayskich strożowie: / Wprowadzisz w Niebo / święci Aniołowie /”⁸¹ *Wächter der paradiesischen Tore, ich möchte in Gedanken (sie) betreten: / heilige Engel / führt (mich) in den Himmel /*, bittet er und wird vermeintlich erhört, da er in den folgenden Strophen den Glanz und Ruhm der würdigen Königsstadt schildert. Auch er stellt das himmlische Jerusalem in Anlehnung an die Schilderungen der Offenbarung dar, indem er die mit dem Gestus barocken Schwungs vorgetragene Beschreibung noch einmal in den beiden vorletzten Strophen des Teils unter dem Titel *Samo Miasto niebieskie o iako piękne y bogate* (Die himmlische Stadt selbst oh wie sie wunderschön und reich ist) zusammenfasst:

Ta też stołeczne miasto wystawiła /
Krolowi krolow y tam zostawiła
Cokolwiek może znaleźć się pięknego /
Y kosztownego.

Złoto y kruszcze w ziemi zakopała /

⁷⁹ Sarbiewski, Ad Ianusium Skuminum Tyszkiewiczium, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 408.

⁸⁰ Ebd., 410.

⁸¹ Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, S. 120.

Ale tu skarby wszystkie pokazała
 Nie policzone / nieoszacowane /
 Y niewidane.⁸²

Aber nicht nur dem Sinn des Sehens wird in dieser Stadt ein außergewöhnlicher Genuss bereitet, sondern „W Niebie zupełnie zmysły uraczone / Piękne rozkoszy maiąc pozwolone“⁸³ *im Himmel sind alle Sinne völlig erfüllt / da ihnen schöne Genüsse erlaubt sind.* „Wszystko iest w Niebie co wam przyjemnego / Y ucieszego“⁸⁴ *Es gibt im Himmel alles, was ihr angenehm / und fröhlich empfindet*, behauptet der Autor; selbstverständlich sind diese paradiesischen Wonnen unbeschreibbar und mit nichts zu vergleichen. Dem Dichter des Barock genügt es jedoch nicht, festzustellen, dass ein Tropfen dieser Wonne alle Höllenleiden aufzulösen vermag. Um dies zusätzlich zu unterstreichen, zählt er Elemente des paradiesischen Lebens auf, die dem Bereich der wohligen Sinneseindrücke entlehnt sind; (NB. in der Schilderung der Hölle werden üblicherweise alle menschlichen Sinne bestraft, was im Gegensatz zu den himmlischen Visionen steht). Die vollendete Schönheit der von Edelsteinen leuchtenden Gottesstadt wird durch einen prächtigen Garten ergänzt. Natürlich können dabei keine wichtigen Motive fehlen, wie z.B. das konstant angenehme Klima, der ewige Frühling und das helle ständige Tageslicht, das von dem Lamm selbst ausgeht.⁸⁵ Mond und Sonne sind hier nicht vorhanden. In diesem jenseitigen *hortulus divini* wachsen paradiesische Kräuter und blühen Rosen, Lilien, Veilchen, Narzissen und Tulpen⁸⁶, die dicht nebeneinander bunte, natürliche Teppiche bilden und die reine Luft mit ihrem Wohlgeruch erfüllen.

⁸² Ebd., S. 133.

*Diese [die Gotteshand B.R.] gründete auch die Hauptstadt /
 Für den König der Könige und hinterließ dort
 Alles, was es Schönes gibt /
 Und Kostbares.*

*Gold und Edelsteine grub sie in die Erde ein /
 Aber hier zeigte sie alle Schätze
 Unzählbare / unschätzbare /
 Und Nie-gesehene.*

⁸³ Ebd., S. 126.

⁸⁴ Ebd., S. 133.

⁸⁵ Vgl. Off 21,23.

⁸⁶ Die Blumen erscheinen in der Beschreibung des sakralen Gartens zumeist im Hinblick auf ihre symbolische Zuordnung. In der mittelalterlichen Symbolik der Blumen bedeuteten *Rosen* die im himmlischen Paradies weilenden Märtyrer, *Lilien* Ehelose (Mönche, Jungfrauen), *Veilchen* die

Jakie perfumow / wonności wzniesienia /
 Dla rokosznego świętych powonienia
 Tam się znajduią? trudno wypowiedzieć
 Y teraz wiedzieć.

Jako wonieią roże z liliami /
 Tulipy słiczne; fiołki z narcyssami /
 Gęsto posiane w wirydarzach onych
 Dziwnie pieszczonych!⁸⁷

Nie welkende Blumen in vielfältigen Farben schmücken die frühlinggrünen Wiesen, und die Bäume tragen gleichzeitig Blüten und Früchte.⁸⁸ Sie kennen keinen kalten Winter und keine brennende Hitze. Sie erfüllen alle Sinne mit ihrem angenehmen Geruch und ihrer irisierenden Farbenvielfalt. Das ganze Bild vervollständigt die reizvolle Herrlichkeit der himmlischen Musik. Ebenso empfindet die erlöste Seele das Paradies in dem Emblem XIV des ersten Buches *Vota animae sanctae* (Żądze Dusze Świętej) aus der *Pia Desideria* Hermann Hugos⁸⁹ in der Übersetzung des A. T. Lackis. Sie freut sich über das

Bekenner und *Narzissen* die Patriarchen, vgl. Behling, Die Pflanzen in der mittelalterlichen Tafelmalerei, S. 47-49; Lang/McDannell, Der Himmel, S. 106.

Die Tulpen können hier die Pracht und die Kostbarkeit dieses Ortes symbolisieren, vgl. das Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*, S. 227, Fußnote 760.

⁸⁷ Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, S. 121.

Welche Parfüme gibt es dort / Erreger der Wohldüfte

Für den angenehmen Geruchssinn der Heiligen?

Es ist schwer auszusprechen

Und nun zu wissen.

Wie Rosen und Lilien duften /

Schöne Tulpen; Veilchen mit Narzissen /

Dicht gesät in diesen Gärten (Wiridarien)

Kunstvoll gepflegten!

⁸⁸ Die nie welkenden Blumen und die gleichzeitig blühenden und Früchte tragenden Bäume dienen auch als Indiz, dass im himmlischen Paradiesgarten Unsterblichkeit herrscht. Bereits in der Antike glaubte man an die Unsterblichkeit der Gärten, wozu M. K. Sarbiewski in seinem Buch *Dii gentium* im Kapitel XVI (Gratiae) eine Erklärung gibt: „Unde^p in^q Graecia vulgatum fuit hortos immortales esse, ideo forte, quod florerent perpetuo simulque parturirent. Ideo et poetae vere quidem natas fabulantur pomis tamen canistra eorum^r [sic!] onerant.“ Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 228.

⁸⁹ *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus S. S. Patrum illustrata* des belgischen Jesuiten Hermann Hugo erschien 1624 in Latein in Antwerpen mit Illustrationen des niederländischen Kupferstechers Boetius van Bolswert (1580-1634). Dieses Andachtsbuch wurde bald in ganz Europa bekannt. M. Praz berichtete, dass “between 1624 and 1757 no less 42 Latin editions are recorded (of these, NP. has fifteen)”. Praz, *Studies*, S. 377.

Den lateinischen Ausgaben folgten auch zahlreiche Übersetzungen in andere europäische Sprachen: 1626 ins Spanische, 1627 ins Deutsche, Französische und Englische, 1629 ins Holländische, 1633 ins Italienische. Des Weiteren müssen zahlreiche spätere Nachdrucke, Paraphrasen und Nachahmungen in all diesen Ländern berücksichtigt werden. (Reibold, “Geistliche Seelenlust“, S. 93f). Erst relativ spät wird das Werk ins Polnische übersetzt. Im Jahre 1673 erschien eine Übertragung Alexander Teodor Lackis, Marszałka Nadwornego Wielkiego Księstwa Litewskiego (des Hofmarschalls des Großfürstentums Litauen), unter dem Titel: *Pobożne pragnienia* (Die frommen Wünsche). Es folgten weitere Auflagen: 1697, 1737, 1741,

wohltemperierte Klima, das ambrosische Getränk, die zauberhafte Musik und die himmlische Landschaft. Sie leidet keine Schmerzen mehr und darf die angenehmrühige Atmosphäre des Ortes genießen.

Die Vollkommenheit von Bolesławiuszs Ideallandschaft wird noch durch die Versöhnung zwischen der Anima und dem Fleisch vervollständigt. In seinem himmlischen Paradies herrschen Glückseligkeit, Liebe und Unsterblichkeit, woran die Heiligen und Gesegneten, die sich dort aufhalten, in alle Ewigkeit Teil haben.

Ähnlich nimmt Sarbiewski das zukünftige Paradies wahr. Die von ihm heimlich beobachtete Szene im endzeitigen Paradies atmet Liebe und Glück. Allerdings ist der paradiesisch - elysische Raum⁹⁰ von einer Doppelmauer mit einem stählernen und einem kristallinen Tor umgeben. Die Luft wird zwischen den inneren Perlenmauern und den Kristallwänden von einem wunderschönen Gesang erfüllt. Die Landschaft erscheint hier nicht mehr als eine natürlich-realistische. Der Dichter schildert sie vielmehr als mit Gold und Edelsteinen geschmückt, deren Schönheit besonders im funkelnden Sternenlicht reizend und geheimnisvoll erscheint:

Auro prata virent, arbor crinitur in aurum,
Crispantur violaria gemmis,
Quae nec Apelleus liquor, nec pulchra trigoni
Assimulent mendacia vitri.⁹¹ (V. 37-40)

In diesem traumhaften Landstrich erblickt er die verstorbene Barbara⁹², die mit ihrem Enkelkind in den paradiesischen Gefilden spazieren geht und Rosen für

1774 und eine anonyme Übersetzungs-Paraphrase, die vermutlich auch 1673 oder kurz danach erschienen ist und heute in der Bibliothek des Geistlichen Seminars zu Sandomierz aufbewahrt wird. Im Jahre 1744 wurde die *Pia Desideria* von Jan Kościesz Żaba (Wojewoda Miński) neu übersetzt, eine zweite Auflage folgte 1754, vgl. Pelc, Barok, S. 204; ders., Słowo i obraz, S. 193, 246-251; Buchwald-Pelcowa, Emblematy, S. 98-100; Buchwald-Pelcowa/Pelc, Rola jezuitów, S. 16-17.

Die zahlreichen polnischen Ausgaben lassen annehmen, dass das Buch unter den damaligen polnischen Lesern beliebt und ihnen weithin vertraut war. Aus diesem Grunde werden die zum Thema passenden Embleme Hermann Hugos in dieser Arbeit auch berücksichtigt.

⁹⁰ Seit dem Mittelalter werden die volkstümlichen Schilderungen des wiederhergestellten Paradieses im Jenseits mit den Bildern aus der klassischen Mythologie ausgemalt. Sowohl die antiken Jenseitsdarstellungen wie die Eigenschaften des *locus amoenus* bereichern die poetischen, theologischen und künstlerischen Beschreibungen des himmlischen Paradieses nicht nur im Mittelalter, sondern auch in der Renaissance, im Barock und darüber hinaus, vgl. Lang/McDannell, Der Himmel, S. 175.

⁹¹ Sarbiewski, Ad Ianusium Skuminum Tyszkiewiczium, in: ders., Liryki oraz Droga rzymska, S. 410.

sich und das Enkelkind zu einem Kranz zusammen flicht. Sie sind beide glücklich, jung und von engelsgleicher Schönheit.

Zwei Himmel werden in *Obleżenia Jasnej Gory Częstochowskiej* (Belagerungen des 'Hellen Berges'[Kloster] in Tschenstochau) unterschieden. Beide darf die von dem Hl. Paul Emirat in die himmlischen Sphären entführte Anima Liobas ansehen und bewundern.⁹³ Nachdem die junge Heldin ihren Geliebten während der Belagerungskämpfe um das Kloster >Jasna Góra< verloren hat, versinkt sie in Trauer und Schmerz, und will ihm in den Tod folgen. Die Gnade Gottes erlaubt es ihr jedoch, noch einmal den verlorenen Ludgierd zu sehen. Ihre Seele verlässt den Körper und steigt in Begleitung ihres Führers zum Himmel empor. Die erste Etappe führt durch >nizsze niebo< - (*den niedrigeren Himmel*)⁹⁴, welchen der Dichter auch mit dem Namen des antiken Elysiums (XI. 133) oder des Fegefeuers (XI. 109) bezeichnet. Auf der mit Blumen und Quellen durchwirkten grünen Ebene erscheint vor ihren Augen eine wunderschöne Kirche, deren aus kostbaren Steinen jeglicher Art bestehenden Wände mit Mosaikszenen aus dem Leben Christi geschmückt sind. Die Wände um den Altar herum sind mit Spiegeln verkleidet, in welchen alles, was auf der Erde geschieht, widergespiegelt wird. Im Inneren des sakralen Gebäudes spielen sich dabei zahlreiche Szenen ab, welche die zufällige Zeugin in Angst versetzen.

Draußen nimmt Liobas Anima unter vielen verschiedenen Bildern einen angenehmen Hain wahr, über den weiße Tauben fliegen:

Dalej gołębie białe się wieszają
Nad pięknym gajem i lot swój mieszają:
[...] (Str. 73)

A starzec, patrząc na te ich obroty,
Gdy stąd i zowąd odprawują loty,

⁹² Das Gedicht widmet M. K. Sarbiewski Janusz Skumin Tyszkiewicz, dessen Ehefrau Barbara geb. Naruszewicz verstorben ist.

⁹³ Von welchen Quellen sich der Autor dieses Werkes in der Schilderung des elften Gesangs inspirieren ließ, ist noch ungeklärt, siehe: Litwornia, „Dantego któż się odważy tłumaczyć?“, S. 91-96.

⁹⁴ Einige Kirchenväter sprechen von dem Reich Gottes (dem Himmelreich) und dem Paradies als von zwei verschiedenen Orten, wobei das Paradies ein Vorraum des Reiches Gottes (z.B. Ambrosius) sein sollte, oder sie setzen beide (z.B. Cyprian) gleich, vgl. Louth, *Paradies IV*, in: TRE, Bd. 25, S. 715.

In Odymalskis Darstellungsweise des Himmelreiches lassen sich auch Spuren der scholastischen Lehre erkennen: Gottes Welt besteht aus zwei Ebenen. Die eine, auch Empyreum genannt, ist der Wohnort der Seligen und der Engel. Sie ist der Herrschaft Gottes unterstellt. Die Trinität selbst hält sich oberhalb dieser Stätte im so genannten >Himmel der Himmel< auf, vgl. Lang/McDannell, *Der Himmel*, S. 120.

Po mię[k]kiej trawie tam, kędy się snuje
 To białe ptastwo, prosto postępuje
 I idąc między uplecionym płotem
 Z różnego kwiecica, stanie w gaju potym.⁹⁵ (XI. 74)

In diesem Hain scheint die Natur beseelt zu sein. Die über Perlen und Rubine fließenden Bäche bringen klagende Laute hervor. Der Wind seufzt traurig im Laub, und in den Baumkronen lassen sich menschenähnliche Stimmen hören. Die Klage wird immer deutlicher und lauter, so dass die Anima der Heldin bald die Wörter erkennen kann. Es sind die Stimmen der Seelen von vergewaltigten und ermordeten Mädchen und Frauen, die nun im Fegefeuer zum Himmel nach Rache schreien. Die weißen Tauben-Engel bringen ihnen aus den Höhen des Himmelreichs Linderung herab und führen die schon erlösten Seelen hinauf. Alle von Lioba betrachteten Szenen spielen sich bei gleich bleibend schönem und angenehmem Frühlingswetter ab:

[...]
 A nieba wszędzie śmieją się pogodnie,
 Postanowienia miarkując łagodnie,
 Jednakie ciepło, jeden ch[ł]od stateczny
 Przez wszelkich wichrow mają w sobie wieczny.⁹⁶ (XI. 68)

Das Gebiet des ersten Himmels ist ebenso wie der himmlische Ort in Sarbiewskis Gedicht von einer großen Marmormauer eingefasst. In der Mauerwand befindet sich ein Tor. Durch dieses führt der Patron des Paulinerordens Lioba auf die

⁹⁵ Odymalski, *Obleżenia Jasnej Gory Częstochowskiej*, S. 431.

*Weiter fliegen die weißen Tauben
 Über einem schönen Hain und sie mischen ihren Flug:*
 [...]

*Und der Alte schreitet geradeaus über das weiche Gras,
 Dorthin, wo diese weißen Vögel schweben,
 Indem er ihre Drehungen beobachtet,
 Wie sie herab und heraus fliegen,
 Nach der Wanderung zwischen den aus vielfältigen Blüten geflochtenen Zäunen
 Erreicht er dann einen Hain.*

⁹⁶ Ebd., S. 429.

[...]
*Und überall lachen die fröhlichen Himmel,
 Wenn sie die angenehmen Vorhaben beachten,
 Die gleiche Wärme, die gleiche Kühle
 herrscht in ihnen ewig ohne irgendwelche Stürme.*

andere Seite, wo sie Kriege und Kämpfe erblicken muss. Damit geht der Besuch in dem >niedrigen Himmel< zu Ende. Danach erfährt ihre Seele eine noch größere Gnade Gottes. Der Allmächtige lässt die Vorhänge des höheren Himmels aufziehen. Vor ihren Augen erscheint der himmlische Hof in seinem ganzen Glanz. Die hell glänzenden Heerscharen von Sion und der Anblick Gottes und der Jungfrau Maria auf dem Thron, gekrönt von drei Engelschören, versetzen sie in ungeahnte Entzückung. Mit einem Mal klingt der Himmel von einer außergewöhnlich schönen Musik wieder.⁹⁷ Die drei Engelschöre beginnen, mit zauberhaft triumphierenden Gesängen die unsagbare Herrlichkeit Gottes und seiner unbeschreiblichen Schöpfung in alle Ewigkeit zu lobpreisen. Sie künden feierlich, einer nach dem anderen, von dem angenehmen, freundlichen Klima, der durchdringenden Klarheit des Lichtes und der sorglosen, glücklichen Existenz. Der Topos des ewigen Frühlings, der bereits mehrfach angesprochen wurde, wird in dem höheren Himmelreich in seinem ganzen Prunk beschrieben:

<< Tu wieczne lato, tu piękne pogody,
 Tu rozkosznemi i miłemi chłody
 Wonno wiejące zefiry panują
 I lekkie tchnienia wpoł z ciepłem miarkują;
 Śniegow tu niemasz ni zimy szkaradnej,
 Ani dachy biją zmarzłe grady.

Ani rzek widać, lodami ściśnionych,
 Ni wody cieką szronow roztopionych;
 Pode lwem słońce tu zbożom nie szkodzi,
 Ani pol letnia gorącość przechodzi;
 Role od słońca nie schną ani gory,
 Zawsze zieloność w kwieciach i purpury.

Zawsze w ustawnym maju nieba trwają,
 A między mrozem i gorącem mają
 Wiosnę jednaką szczęśliwi duchowie

⁹⁷ Herman Pleij schreibt in seinem Buch *Der Traum vom Schlaraffenland* über die Attraktivität von Tanz, Gesang und vor allem von Musik: „Belege für diese musikalische Ausschmückungen finden sich an zahlreichen Stellen der Bibel: So verbindet Jesaja das Ende der Zeiten mit der Wiederherstellung des Paradieses auf dem verwüsteten Zion und fährt fort: >>(…) Freude und Wonne findet man dort, Lobpreis und Liederklang.<< Außerdem stand allgemein fest, dass zu den Pflichten der Engel im himmlischen Paradies auch die Musik gehörte, mit der sie Gott und die Heiligen lobpreisen. Auch die weltlichen Liebesgärten nach dem Modell des Hohen Liedes und des *locus amoenus* sind ohne Musik nicht denkbar, allerdings werden die Engel hier durch Berufsmusiker ersetzt.“ Pleij, *Der Traum vom Schlaraffenland*, S. 261 (Hervorhebungen im Original).

I my, o Boże, twoi aniołowie.
 O Boże, jakoż nad twój świat stworzony
 Dom twój niebieski wielce wyniesiony!>>⁹⁸ (XI. 121-123)

Obwohl der ewige Sommer ebenfalls genannt wird, charakterisiert auch hier das frühlingshafte Wetter den paradiesischen Ort. Weder der kalte schädliche Wind noch die heiße Sonne und die dunkle Nacht haben Zugang zu diesen Sphären. Nur das durchsichtige, aus siebenfacher Art bestehende Licht des Tages herrscht immer uneingeschränkt. Wie in Bolesławiuszs Werk geht das Licht auch hier von dem Lamm-Jesus aus, dessen Anwesenheit die himmlische Paradies-Stadt erleuchtet.

Keine Kriege und Sorgen beunruhigen die himmlischen Bewohner, da „[...] złote wieki niebo zdobią“ (XI. 132) [...] *das goldene Zeitalter den Himmel schmückt*. Das bekannte antike Motiv des Goldenen Zeitalters legt dabei eine noch stärkere Betonung auf die Harmonie des jenseitigen Lebens. Die oben erwähnten Elemente, die u.a. den *locus amoneus* charakterisieren, tauchen zugleich bei der Beschreibung des Paradiesgartens des Jenseits auf. Die paradiesische Natur benötigt eine solche Atmosphäre der Ruhe und des Friedens, um ihre Schönheit und Pracht in vollem Glanz erscheinen lassen zu können. Deshalb durchstreift die Seele dieser jungen Frau in den weiteren Versen ebenfalls den obligatorischen wundervollen Garten.

⁹⁸ Odymalski, *Obleżenia Jasnej Gory Częstochowskiej*, S. 443f.

<<Hier herrscht der ewige Sommer, hier die schöne Witterung,
 Die duftend wehenden Zephyren herrschen hier
 Durch die angenehmen Wonnekühlen, indem
 sie die Wärme mit leichtem Hauchen einhalten;
 Weder der Schnee ist hier noch der schreckliche Winter,
 Noch gefrorener Hagel schlägt die Dächer ein.

Weder mit Eis beschlagene Flüsse sind zu sehen,
 Noch fließt das Wasser aus dem geschmolzenen Raufrost;
 Weder die Sonne im Löwenzeichen schadet hier dem Getreide,
 Noch geht die Sommerhitze über Felder;
 Weder Ackerland noch Berge trocknen wegen der Sonne aus,
 Immer (herrscht) das Grün in Blüte und Purpur.

Die Himmel dauern immer im anhaltenden Mai,
 Und den ewigen Frühling haben die seligen Geiste
 zwischen Frost und Hitze
 Und wir, o Gott, deine Engel.
 O Gott, deshalb ist dein himmlisches Haus
 Über deine geschaffene Welt sehr erhoben!>>

Ebenso wie im dichterischen Paradiesgarten der Urzeit bereitet auch der Gottesgarten der Endzeit den menschlichen Sinnen, denen hier ein außergewöhnlicher Genuss angeboten wird, große Freude. Farben, Düfte, Formen und Licht bilden im Zusammenspiel ein harmonisches Ganzes. Ihr Abwechslungsreichtum belebt die dargestellte Landschaft, die so zu einer Augenweide wird. Die Zitronen sind hier nicht gelb, sondern golden. Die Bäume sind nicht nur gleichzeitig mit einer Fülle von Blüten und Früchten beladen, sondern leben auch - ob alt oder jung - nebeneinander in Harmonie und erfreuen so mit ihrem Reichtum die Augen und das Herz des Betrachters. Die Düfte entströmen Blumen von mannigfacher Gestalt. Die Kraft und Stärke ihrer Farbtöne setzt der Barockdichter mit den Farben der Edelsteine gleich - vielleicht bestehen sie auch wirklich aus Edelsteinen:

Między ścieżkami na dziw przyrodzeniu
Pysznią się zioła w barwistym odzieniu;
Stoją lilie, jakby srebrem szyte,
Po nich przechodzą pręgi złotolite,
A wewnątrz końce na żdźbłach im pałają,
Gdzie z świetnych serca dyamentow mają.

Roże, szkarłatnym i karmazynowym
Jedwabiem tkane, na kwieciu gotowym,
W którym się wonne listki rozwijają,
Jasnorumiane rubiny wydają;
A tulipany w złotogłowach cale
Upstrzone stoją w złoto i w korale.⁹⁹ (XI. 182f)

In der Beschreibung der Blumen vermischen sich Realität und Imagination. Nur schwer lässt sich die Grenze zwischen Kunst und Natur erkennen. Die Edelsteine

⁹⁹ Ebd., S. 458f.

*Zwischen den Pfaden, o Wunder der Natur,
Prahlen Kräuter in der farbenreichen Bekleidung;
Mit goldenen Streifen überzogene Lilien stehen,
Als ob sie mit Silber gestrickt würden,
Und innen glänzen die Spitzen der Halme,
Wo sie (ihre) Herzen aus wunderbaren Diamanten bestehen.*

*Mit der scharlach- und karmesinroten Seide gewebte Rosen,
Welche sich in schönen Blüten zeigen,
In welchen sich die duftenden Blütenblätter entfalten,
Gebären/ergeben hellrote Rubine;
Und die Tulpen, ganz im Goldbrokat, stehen
Mit Gold und Korallen ausgeschmückt.*

verleihen den Blumen nicht nur ihre zauberhafte Farbe, sondern auch ein inneres Strahlen. Sie erscheinen wie glänzende Lichter, als „[...] die Quintessenz des leichtesten und dem Geist am nächsten verwandten Elements (Feuers)“.¹⁰⁰

Die nie welkenden, prächtig-bunten Blumenteppeiche und die grünen Weinreben, welche die Hügel bedecken, verwandeln diesen Garten in eine Wonne für das Auge.

Das Wasser der Bäche und Quellen ist nicht nur kristallklar, sondern auch wohlriechend wie in den mythischen Gärten des Orients. Es strömt lebendig oder leise zwischen Bernsteinen und über goldenen Sand hinweg, um schließlich die Ader der Fontäne zu beleben und in die Höhe zu schießen.

Dieser herrliche Garten umfängt ein paradiesisches Eiland. Eine Brücke verbindet ihn mit dem von Wasser umgebenen Land, das gleichzeitig durch ein Tor von ihm abgegrenzt ist. Die Trennung von Paradiesgarten und dem Palast Gottes kann hier auf „[...] die Unterscheidung von Natur und Kultur“¹⁰¹ hinweisen. Die Anima Liobas findet auf der Insel Gebäude und einen prächtigen Palast aus Kristall, wo sie ihrem Geliebten wieder begegnet. An diesem Ort erfährt er fortwährend die größte Barmherzigkeit Gottes. Er genießt dort die unmittelbare Anschauung des Höchsten Wesens, indem er „[...] w Pańską twarz pełną jasności“¹⁰² (XI. 216) [...] *ins mit der völligen Helligkeit erfüllte Gesicht des Herrn* sehen darf.

Der Autor hat jedoch nicht vergessen, dass er das himmlische Paradies beschreibt, so dass er in die Deskription des Gottesgartens einige Elemente der ewigen Stadt einfügt. Sie bleiben diesmal schlicht; mehr und auf lyrischere Weise verrät W. Potocki in *Tydzień stworzenia świata* (Die Woche der Welterschöpfung) von ihr:

Tu dopiero fundament pałacu wielkiego
Zakłada i wynosi z morza bezdennego.
Nie skały i kamienie, lecz samo powietrze
Nosi ciężar nieznośny, tam w najwyższym piętrze
Sam mieszka, do przechadzek mając wodne sale
I skrzydła lotnych wiatrow na wiek wiekow stale.¹⁰³ (V. 37-42)

¹⁰⁰ Champeaux/Sterckx, Einführung in die Welt der Symbole, S. 78.

¹⁰¹ Lang/McDannell, Der Himmel, S. 164.

¹⁰² Odymalski, Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej, S. 467.

¹⁰³ Potocki, Tydzień stworzenia świata, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 4.

*Hier erst gründet er [Gott B.R.] und erhebt aus dem abgrundtiefen Meer
Das Fundament des großen Palastes.
Nicht Felsen und Steine, sondern die Luft selbst
Trägt die unerträgliche Last, dort, in der höchsten Sphäre
Wohnt er selbst, er besitzt immer zum Spaziergang die Wassersaale
Und die Flügel der fliegenden Winde bis in alle Ewigkeit.*

Die hier zitierten Verse beziehen sich u.a. auf die Verse 3 und 4 des Psalms 104, in denen geschrieben steht:

Du verankerst die Balken deiner Wohnung im Wasser. / Du nimmst dir die Wolken zum Wagen, / du fährst einher auf den Flügeln des Sturmes.
Du machst dir die Winde zu Boten / und lodernde Feuer zu deinen Dienern.

Die verwendeten >Baumaterialien< sind durch ihre Leichtigkeit und Unantastbarkeit gekennzeichnet, nur Gott selbst kann sie beherrschen und zu einem brauchbaren Stoff umwandeln. Alles, was Gott umgibt, muss außergewöhnlich und einzigartig sein. Die ewige Stadt aus Edelsteinen, der herrliche Paradiesgarten, die Engelschöre und der Hof Gottes erscheinen in den Schilderungen der Dichter als der ersehnte Ort, dessen vollkommene Harmonie jeder zu erlangen sucht. Aber der Weg dorthin ist lang und nicht einfach. Auf die irdischen Wanderer warten unterwegs zahlreiche Labyrinth und trügerische Gärtchen der falschen Götter. Nur die rechtzeitige Selbsterkenntnis und das Wandeln auf den Wegen Christi lassen den Pilger die Existenz des *hortulus divini* wieder erfahren.

2.1.3 Exkurs: Das Paradies

Am Anfang der zahlreichen Mythen und Geschichten, die von der Herkunft der Menschheit erzählen, stehen nicht selten Gärten als kultivierte Landschaften, die den ursprünglichen Schöpfungsgedanken Gottes versinnbildlichen.

Das ewige menschliche Verlangen nach einem „[...] heilsgeschichtlichen, mythologischen oder natürlichen Paradies“¹⁰⁴ führte zur Entstehung unzähliger Schilderungen amöner Stätten im Diesseits oder im Jenseits, die als irdischer oder himmlischer Sitz der Götter und/oder der Seligen gelten. „Diese positiv gekennzeichneten Gegenwelten befinden sich in anderen zeitlichen und räumlichen Kategorien, sie gehören zu einer uranfänglichen oder eschatologischen Zeitdimension und sind meistens jenseits der Grenzen der

¹⁰⁴ Artikel: *Paradies*, in: Themen und Motive in der Literatur, Daemmrich, S. 279.

bekannten Welt angesiedelt.“¹⁰⁵ Das Dasein in solchen Paradiesräumen ist stets mit reichen Gaben des Höchsten Wesens gesegnet. Unsterblichkeit, Abwesenheit von Leid, Glückseligkeit und wunderschöne mannigfaltige Fauna und Flora machen das Leben dort angenehm und von Mühsal befreit. Die leichten, sorglosen Lebensbedingungen, die frühlingshafte Ideallandschaft und die Fruchtbarkeit der Natur werden durch die vollkommene Harmonie zwischen Schöpfer, Natur und Kreatur vervollständigt.¹⁰⁶

Die Idee des Paradieses ist besonders unter den Völkern des Morgenlandes populär. Das Bild des kostbaren und lebensspendenden Gartens erscheint hier als paradiesischer Gegenentwurf zu dem kargen Leben in der Wüste.

Der babylonische Mythos von Adap (15. Jh. v. Ch.) oder das Gilgamesch-Epos (12. Jh. v. Ch.) enthalten bereits einige Motive des paradiesischen Gartens (z.B. die mit magischen Kräften ausgestatteten Bäume, das Lebenswasser oder das ewige Leben). Bei den alten Ägyptern finden sich einzelne Elemente des Paradieses wie das urzeitliche Zusammenleben von Göttern und Menschen in einer perfekten und glücklichen Existenz, das Goldene Zeitalter unter der Herrschaft des Osiris oder der Lebensbaum in den Gefilden des Friedens und die Inseln der Seligen.¹⁰⁷

Die Paradiesvorstellung der europäischen Dichtung ist nicht nur von der biblischen Tradition geprägt, sondern auch von dem Erbe der Griechen und Römer. Zu diesem zählen zweifellos der Mythos von dem Goldenen Zeitalter (*aurea aetas*), von den elysischen Gefilden (der Insel der Seligen) und von den Gärten der Hesperiden und Arkadien.

Hesiods Mythos¹⁰⁸ vom Goldenen Zeitalter erzählt von den traumhaft glücklichen Zeiten am Anfang der Weltgeschichte, von „[...] ein[em] Zustand glücklicher

¹⁰⁵ Pezzoli-Olgiati, Artikel: *Paradies* I, in: RGG, Bd. 6, Sp. 911.

¹⁰⁶ Vgl. Haekel, Artikel: *Paradies* I, in: LThK, Bd. 8, Sp. 67; Delumeau, *Historia raju*, S. 10.

¹⁰⁷ Vgl. Krämer, Artikel: *Paradies* III, in: LThK, Bd. 7, Sp. 951; Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 8-11.

¹⁰⁸ Nach Petra Haß hat der in Hesiods *Erga* (109-201) dargestellte desolote Verfallsprozess zwei Arten von Nachfolgern in der Literatur gefunden. Die einen vertreten die pessimistische Meinung ihres Meisters, nach der das Goldene Zeitalter unwiederbringlich verloren ist. Zu ihnen zählen z.B.: Arat (*Phainomena* 105-116), Appendix Vergiliana (*Aetna* 9-16), Ovid (*Amores* III 8,35-44) und (*Metamorphosen* I 89-115). Die anderen bemühen sich, dem widersprechende optimistische Züge und Lehren aus der Geschichte Hesiods herauszulesen. Unter diesen seien hier zu erwähnen, z.B.: Vergil (*Georgica* I 121-159; II 136-176, 458-540; III 322-338), (*Ekloge* IV), Ovid (*Metamorphosen* XV 96-110), (*Fasti* I 241-254), Seneca (*Phaedra* 483-524), Horaz (*Epoden* XVI 39-66), Tibullus (*Elegie* I 35-48), Platon (*Politikos* 271d-272b), vgl. Haß, *Der locus amoenus*, S. 127-139.

Existenz in einer verschwenderisch freigiebigen und harmonischen Natur.¹⁰⁹ Dieser paradiesische Zustand wird allmählich von immer schlechteren Zeiten abgelöst, die nach Hesiods *Werke und Tage* (V. 106-200) in fünf Stufen aufeinander folgen: am Anfang steht das goldene Zeitalter, dann folgen das silberne Zeitalter, das bronzene, das Zeitalter der Heroen und das gegenwärtige eiserne Zeitalter. Die Gegenwart ist aus der Sicht des Autors in einem völlig negativen Licht zu betrachten.¹¹⁰

Das Elysion¹¹¹ (lat. *Elysium*) ist nach der griechisch-römischen Sage auch als elysisches Gefilde oder Inseln der Seligen bekannt. Es handelt sich dabei um ein paradiesisches Gefilde am Westrand der Erde, nahe am Okeanos und von Lethe, dem Fluss des Vergessens, umflossen. In der griechischen Mythologie dient es als Aufenthaltsort der Seligen und Heroen nach ihrem Tod, wo sie unsterblich, sorgenfrei, friedlich und glücklich weiter leben. Später bildet sich mit der Sage von dem Totengericht des Minos, Rhadamanthys und Aiakos der Glaube aus, dass durch deren Entscheidung das Elysium auch für die Frommen und Gerechten nach ihrem Tode erreichbar wird. Als irdische Variante dieses >paradiesischen< Ortes erscheint der Garten des Alkinoos (Homer, *Odyssee*, VII), Königs der Phäaken und Vaters der Nausikaa. In seinem Garten tragen die Bäume köstliche Früchte das ganze Jahr und immer frische, balsamische Kräuter und farbenprächtige Blumen verströmen zauberhafte Düfte.

Zu dem Göttergarten der Hesperiden hat dagegen kein Sterblicher Zugang. In ihm wachsen Apfelbäume, welche goldene Lebensfrüchte tragen. Der heilige Garten wird von den Hesperiden, den Töchtern der Nacht, und von einem hundertköpfigen Drachen gehütet. Er liegt am Westgestade des großen Weltmeeres, in der Nähe des Ortes, wo Atlas die Last des Himmels auf seinen Schultern trägt.¹¹²

Zum Schluss sollte noch das mythologische Land Arkadien Erwähnung finden. Arkadien (gr. Αρκαδία *Arkadia*) ist ein abgeschlossenes Berg- und Hochland etwa

¹⁰⁹ Börner, *Auf der Suche*, S. 29.

¹¹⁰ Vgl. Haekel, *Paradies* I, in: LThK, Bd. 8, Sp. 68; Börner, *Auf der Suche*, S. 29; Haß, *Der locus amoenus*, S. 127f.

¹¹¹ Vgl. Lang, *Himmel und Hölle*, S. 13-15.

Die literarischen Schilderungen des Elysiums oder der Inseln der Seligen verdankt man vor allem Homer (*Odyssee* IV 561-569) und Hesiod (*Erga* 167-173), und ihren Nachfolgern Pindar (*Olympische Ode* II 68-74); Lukian (*Wahre Geschichte* II 4-32), Vergil (*Aeneis* VI 637-659, 666-681); Horaz (*Epoden* XVI 39-66) und Valerius Flaccus (*Argonautica* I 841-850), vgl. Haß, *Der locus amoenus*, 116-126; Delumeau, *Historia raju*, S. 12f.

¹¹² Vgl. Schwab, *Die schönsten Sagen*, S. 177f.

in der Mitte der südgriechischen Halbinsel. Diese wildromantische Landschaft wird im Altertum von einem einfachen, aber sittlich reinen Hirtenvolk bewohnt. Das Land Arkadien wird mit der Zeit - vor allem dank Vergils - zum Synonym für ein Land des Glücks. Bereits in der griechischen Mythologie wird es zu einem mit dem Ort des Goldenen Zeitalters gleichgesetzten Sehnsuchtsraum, wo noch eine einfache Ordnung herrscht und die Menschen unbelastet von mühsamer Arbeit und gesellschaftlichem Anpassungsdruck in einer idyllischen Natur als zufriedene und glückliche Hirten leben.

Eine idyllische, bukolisch-pastorale Landschaft, die bald schon nichts mehr mit dem kargen Landstrich in Griechenland zu tun hat, sondern zum dichterischen Symbol für Stimmungen und Empfindungen avanciert und damit zeitlos-gegenwärtig eine "innere" Wirklichkeit ins Bild rückt. Arkadien wird später im Bild des utopischen Raumes zur Metapher für einfache, unschuldige, edle Gesinnung und musische Empfindsamkeit, ein Paradies für Dichter und Künstler.¹¹³

Diese aus dem klassischen Altertum vermittelten Darstellungen und die literarischen Konventionen des *locus amoenus* dienen den christlichen Nachfolgern häufig als Vorbild für die Ausschmückung der paradiesischen Landschaftsdeskriptionen.

Daneben entstehen im mittelalterlichen Europa phantastische Erzählungen von dem Schlaraffenland oder dem Cocagneland¹¹⁴, Ländern, die irgendwo in unbekannter Ferne liegen sollen. In diesen Traumländern herrschen ideale Lebensumstände, beispielsweise ein angenehmes Klima, liebliche Natur oder materieller Überfluss. Vor allen Dingen wird nicht gearbeitet - aber dafür sehr viel und gut gegessen.

So etwa lässt Cocagne uns unwillkürlich an eine frivole und lebenslustige Version des irdischen Paradieses denken, das nach Ansicht vieler immer noch irgendwo auf Erden zu finden sein musste und wo die Quelle des ewigen Lebens, die herrlichsten Speisen und ein unverwüstlicher Frühling den Gläubigen erwarteten.¹¹⁵

¹¹³ Börner, Auf der Suche, S. 35; vgl. Artikel: *Arkadien*, in: Motive der Weltliteratur, Frenzel, S. 27-73.

¹¹⁴ Über den Einfluss der islamischen Paradiesvorstellung auf die Darstellung des Cocagnelands, siehe: Pleij, Der Traum vom Scharaffenland, S. 267-273.

¹¹⁵ Pleij, Der Traum vom Schlaraffenland, S. 14.

Im Laufe der Jahrhunderte kommt es in den Ideallandschaftsschilderungen zur Kompensation und Vermischung der oben erwähnten Traumorte, die nicht nur aus der alltäglichen Existenznot heraus, sondern auch aus der Neigung der Dichter zu reicher Ausschmückung und der lyrischen Ausgestaltung des christlichen Paradieses entstehen. Auf diese Weise gewinnt das christliche Paradies der Urzeit wie auch der Endzeit immer mehr die Züge eines Lustgartens und Vergnügungsparks mit prächtiger Landschaft, fröhlichen Banketten und schöner Musik.¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 22.

2.2 Der Garten der heiligen Liebe

Die Verbindung der Motive der Liebe und des Gartens ist in der Literatur häufig aufzufinden. Dies ist auch in der polnischen religiösen Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts der Fall, in der das menschliche Verlangen nach dem „[...] unmittelbaren Teilhaben am Numinosen“¹¹⁷ oder nach einer innigen Vereinigung mit Gott thematisiert wird. Als Hauptquelle dienen in der geistlichen Dichtung jener Zeit besonders die Verse des Hoheliedes. Die Barockdichter lassen sich von der leidenschaftlichen Liebessprache des *Canticum Canticorum* inspirieren, um die mystische Liebe zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen poetisch auszumalen. In diesem Kontext steht das leidenschaftliche expressive Verlangen der menschlichen Anima, welche als das lyrische Ich in dem Emblembuch Aleksander Lackis ihre unendlich fortwährende Liebe beschwört:

O tyranko powabna, żądz moich miłości,
tak wielkim palisz ogniem struchlałe wnętrzości!
O Kochanie! Któż zleczy srogie Twoje rany?
Sfólguj, bo się rozpuszczę w likwor przetapiany!
Sfólguj, miłości, sfólguj, bo twe gęste strzały
nowym ranom w mym sercu już miejsca nie dały!¹¹⁸ (V. 1-5)

Bereits an diesem Beispiel wird deutlich, was Dohm über die barocke Lyrik im Allgemeinen bemerkt: Es „[...] entsteht eine geistliche Liebespoesie von hoher Emotionalität und Sinnlichkeit. Im intimen Ausdruck dieser Emotionalität suchen

¹¹⁷ Dohm, *Poetische Alchimie*, S. 2.

¹¹⁸ Lacki, *Emblem II*, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 5.

Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „AL-Embl.“ nachgewiesen, dabei deutet die erste Zahl auf die Nummer des Emblems, die zweite auf die Seite der angeführten Edition.

*O reizende Tyrannin, Liebe meiner Begierde,
du verbrennst mein erstarrtes Inneres mit großem Feuer!
O Geliebte! Wer heilt Deine schrecklichen Wunden?
Lass nach, sonst löse ich mich in einen ausgelassenen Likör auf!
Lass nach, Liebe, lass nach, da deine zahlreichen Pfeile
keinen neuen Wundern in meinem Herzen mehr Platz machen können!*

Die Inscriptio des Emblems lautet: „Trzeźwie mię kwiatkami, obłóćcie jabłkami, albowiem od miłości mdleję“. *Erquickt mich mit Blumen, gebt (mich) mit Äpfeln um, weil ich vor Liebe ohnmächtig bin*. Der Bibel nach: „Stärkt mich mit Traubenkuchen, / erquickt mich mit Äpfeln; / denn ich bin krank vor Liebe.“ (Hld 2,5). Die dieses Emblem begleitende Pictura stellt die liebeskranke Frau/Seele dar, die unten einem Obstbaum zusammen gebrochen ist. Zwei Frauengestalten – Jerusalems Töchter(?) – erquicken sie mit Blumen und Äpfeln, vgl. auch Reibold, „Geistliche Seelenlust“, S. 109.

die Autoren die geistliche Realität des Numinosen schon im Diesseits für sich und ihre Leser sinnlich erfahrbar zu gestalten.¹¹⁹

Die lange und diffizile jüdisch-christliche Auslegungsgeschichte¹²⁰ des Hoheliedes bewegt sich zwischen den literalen und geistlich-allegorischen Deutungen. Für die hier vorliegenden Gedichtbeispiele steht die christlich-geistliche Exegese¹²¹ im Vordergrund, welche von Hippolyt und Origenes begründet und mit wenigen Ausnahmen bis zum 18. Jahrhundert beibehalten wurde.

Der so genannten >Brautmystik< - d.h. der Geliebte/Bräutigam wird mit Christus (Gott) und die Geliebte/Braut mit der Kirche oder mit der menschlichen Seele gleichgesetzt - widmen sich auch die polnischen Barockdichter, die sich in ihrer Einbildungskraft von den Versen des *Canticum Cantorum* inspirieren ließen. Obwohl in den hier ausgesuchten Gedichten das Wort >Garten< nur einmal vorkommt¹²², darf man trotzdem eine Parallele zwischen der himmlischen Liebe und der Schönheit des Gartens ziehen. Das erste und wichtigste dafür sprechende Argument findet man in der Hauptquelle der Dichtung selbst - in dem Hohelied - (Hld 4,12f; 4,15f; 5,1; 6,2,11; 8,13), in dem dieses Wort entweder metaphorisch oder ortsbezogen verwendet wird. Dies gestattet auch die Fülle von erwähnten mannigfaltigen Pflanzenarten, Tieren und Landschaftselementen¹²³, welche die zauberhafte mit Duft und Farben erfüllte Szenerie bestimmen. Aber nicht nur die Landschaftsschilderungen erlauben es darüber zu sprechen, sondern auch die schöne Geliebte im Hohelied selbst.

Der „Garten“ mit seinen „Nuß-“ und „Granatapfelbäumen“ ist niemand anders als die Braut von 4,12-5,1, die mit ihrer paradiesischen Jugendfrische und ihren Reizen das Entzücken des Geliebten erregt. Die Braut vergleicht sich ja selbst einmal mit einer „Lilie der Täler“ (2,1b).¹²⁴

¹¹⁹ Dohm, *Poetische Alchimie*, S. 6.

¹²⁰ Zur Auslegungsgeschichte des Hoheliedes siehe z.B.: Maier, *Das Hohelied*, S. 26-34; Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 24-33.

¹²¹ Vgl. Dohm, *Poetische Alchimie*, S. 29.

¹²² Es handelt sich um das Emblem Nr. 17 Zbigniew Morsztyns.

¹²³ Über die Fülle der Angaben aus dem Bereich der Geografie, der Tiere, Pflanzen, Architektur und Kunst im Hohelied, siehe: Maier, *Das Hohelied*, S. 22f.

¹²⁴ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 209 (Hervorhebungen im Original); vgl. auch Łukaszewicz-Chantry, *Raj chrześcijański na polach elizejskich*, S. 182.

Demzufolge kann man die Verse des zweiten Emblems Lackis hier als ein gutes Beispiel anführen. Die Anima sucht nach innerer Erquickung vor dem sie verbrennenden Liebesfeuer, indem sie um Hilfe bei den himmlischen Bewohnern bittet:

Ale cóż czynię, na co proszę o te frukty!
 Jest w różach oszukanie, jest i w jabłkach drugdy.
 Zda mi się, że się miłość okrywa jabłkami
 i między różanymi miecz chowa cierniami.
 Nie chcę jabłek Cydypy i Wenery roży,
 Te frukty wolę, w których zdrada się nie mnoży:
 jakie święta Dorota od anioła miała
 róże, którym się mroźna zima dziwowała;
 jakie ręką anielską lilije urwane
 z elizejskich ogrodów Lidwinie są dane.
 Zawsze bym i ja takim fruktom była rada,
 w których jabłkach i różach nie postawa zdrada.
 Tymi łóżko uścielcie dla wytchnienia z prace
 i z szafranów połóżcie na nich materace.
 Wał na łożu zielonym z betami w przemiany
 miękkim ślazem i zielem niech będzie natkany.
 W rokitowe koszyki zbierzcie ptaszą zobie,
 niech nagietkiem dokoła pierś obłożę sobie.
 Jacyntów na sitowie kosze niech nałożą,
 niech się miesza i stokroś z nierozkwitłą różą. (V. 19-38)

[...]

ze wszystkich zniw cylickich uścielcie mi łożę,
 gdy ostatek mej dusze ronić będę miała,
 żebym z lekka na zielu zroszonym skonała.
 Wtenczas będą zdrętwiałe członki tak złożone,
 jako kwiatki palcami subtelnie zeszczknione,
 albo jak gdy lilije przed mrozem konają,
 lubo też jako od sierpa zboża polegają.¹²⁵ (V. 50-56)

¹²⁵ AL-Embl. II, in: ders., Pobożne pragnienia, S. 130f.

Aber was tue ich, warum bitte ich um diese Früchte!

Es gibt in Rosen Betrug, es gibt ihn oft in Äpfeln.

*Ich glaube, dass die Liebe sich mit Äpfeln umhüllt
 und unter Rosendornen ein Schwert versteckt.*

Ich will keine Äpfel der Cydypa und keine Rosen der Aphrodite/Venera,

Ich bevorzuge diese Früchte, in denen sich der Verrat nicht vermehrt:

Rosen, die die heilige Dorothee vom Engel bekam,

und über die der frostige Winter sich wunderte;

*Lilien, die mit der Engelhand in dem elysischen Garten gepflückt
 und Lidvinia gegeben wurden.*

Auch ich hätte immer Freude an solchen Früchten,

in welchen Äpfeln und Rosen kein Verrat entsteht.

Mit ihnen sollt ihr das Bett für die Ruhe nach der Arbeit mir bereiten

und auf ihnen die Bettstätten aus Safran hinlegen.

Ein Rollkissen soll auf dem mit den weichen Decken grünen Bett abwechselnd

Die zwei hier zitierten Gedichtpassagen beziehen sich vor allem auf zwei kurze Verse des Hoheliedes: erstens auf den Zustand der verliebten Seele: „[...]“; denn ich bin krank vor der Liebe“ (Hld 2,5) und zweitens auf den Ort, wo sie vor Liebesleiden sterben will: „[...] Frisches Grün ist unser Lager“ (Hld 1,16). Der Barockdichter baut sie zu einem imposanten Blumenstrauß-Bild aus. Als ausführliche Beschreibung eines prächtigen Blumengartens entfalten sich vor den Augen des Rezipienten die Verse des Gedichtes. Das Brautlager¹²⁶ soll für die wartende Geliebte mit allerlei Blumen, Kräutern und Baumzweigen bereitet werden, die nicht nur aus der Heimat des Dichters, sondern auch aus der Ferne oder der Mythologie stammen. Die süßen Düfte der exotischen und einheimischen Pflanzen mischt der Dichter mit ihrer irisierenden Farbenpracht, indem er die Stimmung der märchenhaften orientalischen Gärten mit ihren geheimnisvollen schattigen Schlafstätten wiederzugeben weiß. Diesem Garten voller Düfte begegnet man auch in den Versen des Hoheliedes (Hld 4,13f), in denen die Braut mit einem Lustgarten verglichen wird, der von vielfältigen Blumen und Kräutern bewachsen ist. Dieser >qualitative< Blumen- und Baumkatalog führt dazu, „[...] daß mit der Darbietung verschiedener Arten derselben Gattung ein malerischer Effekt, die Vielfalt, vor allem der Farben, aber in gewissem Grad auch der Formen, erzielt wird.“¹²⁷ Die Aufzählung steigert Lacki zusätzlich mit der Wiederholung des Wortes >wszystkie< (*alle*), (V. 44 u. 50), um den Eindruck der Vielfalt hervorzuheben. Das Emblem wird mit dem Bild der im Sterben liegenden Anima abgeschlossen. Die in dem Blumenbett liegende Seelenbraut erscheint dem Dichter selbst als eine Blume. Sie will nach dem Vorbild einer Schnittblume ohne Wasser Abschied vom Leben nehmen, wie eine von Frost betroffene Lilie oder wie abgeerntetes Getreide - still, rasch und unwiederbringlich - wenn das Feuer

*mit weichen Malven und Kräutern voll gefüllt werden.
Ihr sollt in Weidenkörben Liguster(beeren) sammeln
ich soll mir mit der Ringelblume die Brust umringen.
Hyazinthen sollt ihr in die Flechtbinsenkörbe legen,
Und das Gänseblümchen soll sich mit der nicht aufgegangenen Rose mischen.*

[...]

*aus ganzer Zilzienernte bereitet ihr mir das Lager,
wenn ich den Rest meiner Seele ziehen lassen werde,
damit ich leicht auf dem mit Tau überzogenen Krautbett sterbe.
Dann werden die steifen Glieder so gelegt,
wie mit den Fingern zart gepflückte Blumen,
oder wie von Frost ums Leben gekommene Lilien,
oder ebenso wie das von der Sichel gemähte Getreide.*

¹²⁶ Das Liebeslager von Zeus und Hera auf dem Ida wurde ebenso mit allerlei Blumen geschmückt, (Homer, *Ilias* XIV, 346-351)

¹²⁷ Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 42.

der Liebe nicht bald nachlässt oder der Geliebte nicht gleich zu ihr kommt, wie das den Versen des Hoheliedes nach zu erwarten ist: „In seinen Garten ging mein Geliebter / zu den Balsambeeten, [...]“ (Hld 6,2).

Die Liebesagonie der unsterblichen Menschenseele schildert Lacki mit metaphorischen Vanitas-Symbolen. Mit dieser Übertragung steigert er die insgesamt gespannte und hoch dramatische Stimmung des Gedichts und verstärkt die emotionale Wirkung auf den Rezipienten. Die üblicherweise positiv konnotierten Früchte und Blumen wie Äpfel und Rosen werden hier mit Verrat und Betrug in Verbindung gebracht. Im Falle der Äpfel handelt es sich sicherlich um einen Verweis auf die biblische Sündenfallgeschichte, im Falle der Rose um ein traditionelles Vanitas-Motiv¹²⁸, insofern die Rose nicht nur Symbol der Liebe, sondern auch der Eitelkeit ist. Auf die dadurch zunächst evozierte negative Stimmung folgt eine eher idyllische Beschreibung des aus Blumen bereiteten Ruhelagers. „Blumen sind ein irdisches Spiegelbild himmlischer Seligkeit“¹²⁹, die dann aber wieder mit dem Vanitas-Motiv verbunden wird - „[...] in der Bildersprache der Bibel deuten die Blumen auf die Vergänglichkeit alles Irdischen“¹³⁰ -, da sich das Ruhelager als Totenbett herausstellt. Die toten Lilien und das gemähte Getreide lösen diese Metaphorik auf und verstärken darüber das Vanitas-Motiv.

Weniger spannungsreich, aber gleichfalls lyrisch wird die in Liebe zu Gott entbrannte Seele/Geliebte in Sarbiewskis Lied *II 25 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO* dargestellt.

Sarbiewski wählt ebenfalls für die Inscriptio seines Gedichtes die Verse 2,5-9 des Hoheliedes. Sie dienen dem Dichter gleichzeitig als Grundlage für die Konstruktion seiner Dichtung. Er paraphrasiert sie und malt sie dichterisch aus. Sein erster Vers beginnt mit der Klage der sich nach der Schau Gottes sehnenen Menschenseele, die in den Blumen Erquickung zu finden hofft. Die Anapher >me< richtet die ganze Aufmerksamkeit auf das lyrische Ich und gleichzeitig betont sie die persönliche Aussage der Anima:

¹²⁸ Vgl. Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 29-38.

¹²⁹ Artikel: *Blumen*, in: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Lurker, S. 62, vgl. Ps 103,15f; Jes 40,6f.

¹³⁰ Ebd., S. 61.

Me stipate rosariis,
 Me fulcite crocis, me violariis,
 Me vallate cydoniis,
 Me canis, sociae, spargite liliis:
 Nam visi mora Numinis
 Mi sacris animam torret in ignibus.¹³¹ (V. 1-6)

Diesmal erfährt die liebeskranke Anima nicht nur die Kraft der gewaltigen Liebesehnsucht und des ewigen Verlangens nach der Vereinigung mit dem Numinosen, sondern sie darf auch auf deren Erfüllung hoffen, worauf der Dichter im Titel des Gedichtes unmittelbar hinweist. Das Epithalamion, d.h. das Hochzeitslied, erlaubt es daran zu glauben, dass die erwartete Begegnung und die Vereinigung mit Gott kurz bevorstehen. Dementsprechend lassen sich die von der Anima benannten Blumen auch als Hochzeitsschmuck verstehen. Mit Rosen (rosa), Veilchen (viola), Safran (crocus), Quitten (cydonia) und weißen Lilien (lilia) will sie sich für den Bräutigam schön machen. Bemerkenswert ist, dass alle diese Blumen zur sakralen Sphäre gehören. Sie begleiten seit dem Mittelalter in der bildenden Kunst und der geistlichen Literatur vor allem die Jungfrau Maria. Die Blumen stellen nicht nur den äußeren Schmuck der Braut dar, sondern sie versinnbildlichen gleichzeitig die inneren Eigenschaften, dank derer die menschliche Anima die Liebe Gottes begehren darf. Liebe, Demut und Keuschheit erfüllen die Seele und lassen sie an die mystische Vereinigung glauben. Sie erwartet ihren himmlischen Bräutigam ungestört unter den duftenden Veilchen, die auf die Reinheit dieser Liebe hinweisen.

Ne vexate tenacibus
 Acclinem violis, neu strepitu pedum,
 Neu plausae sonitu manus
 Pacem solliciti rumpite somnii,¹³² (V. 15-18)

Dann eilt der Bräutigam heran. Sein anmutiges Herannahen schildert die begeisterte Geliebte selbst. Sie vergleicht den schnell und leicht über die Spitze der Berge und die Landschaften springenden, himmlischen Geliebten mit einem

¹³¹ Sarbiewski, II 25 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 178.

¹³² Ebd.

Reh, welches „[...] visis humili in valle leonibus, / Per praerupta, per ardua / Sublimi volucris fertur anhelitu.“¹³³ (V. 34f)

Das Motiv des *locus amoenus*, welches der zu seiner Auserwählten eilende Geliebte hinter sich lässt, taucht auch im Emblem 15 Z. Morsztyns auf.

O, jako pięknie, jako śliczne drogi,
 Tam kędy święte twe stąpają nogi,
 Oblubieńcze mój! Same cię witają
 Wesole pola, tobie się zniżają
 Drzewa i ścieląc gałązki zielone,
 A kwiatki ziemię okryły uszczknione.¹³⁴ (V. 1-6)

Durch die Personifikation der Natur wird die enthusiastische Teilnahme der Landschaft an der Freude der auf den Geliebten wartenden Anima ausgedrückt. Die Wege sind glücklich, die freudestrahlenden Felder begrüßen ihn und die Blumen bedecken die Erde mit ihrer höchsten Farbenpracht. Jeder möchte dem Geliebten das anbieten, was er als Schönstes und Wertvollstes besitzt. Ebenso die Braut, aber diese fühlt sich im Gegensatz zur reinen Natur sündenbefleckt, weswegen sie sich zu Füßen ihres Geliebten legt. Wie die neutestamentarische Maria Magdalena will sie jene mit den eigenen Tränen waschen und mit ihrem Atem trocknen.

Eine umgekehrte Situation zeigt sich in Sarbiewskis Gedicht *IV 21 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO*. In diesem Lied lädt der Bräutigam nun die Braut in seinen >Garten< ein. Der Lockruf des Geliebten kehrt in den letzten Versen des Liedes als das Gedicht umschließender Rahmen wieder. Die Geliebte soll die schönen Tauben an den Wagen spannen („pulchris innectito lora columbis“ V. 3) und so ihren Libanon verlassen. Auf diese Weise wird sie indirekt mit der

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Morsztyn, Z., *Emblema 15*, in: ders., *Muza domowa*, Bd. 2, S. 19f.

Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „ZM-Embl.“ nachgewiesen, dabei deutet die erste Zahl auf die Nummer des Emblems, die zweite auf die Seite der angeführten Edition.

O, wie schön, wie wunderbar Wege (sind),

Dort, wo deine heiligen Füße hin treten,

Mein Geliebter! Fröhliche Felder begrüßen dich

Selbst, vor dir verbeugen sich die Bäume

Indem sie (ihre) grünen Zweige senken.

Und die gepflückten Blumen bedeckten die Erde.

Die Inscriptio des Emblems lautet: „Miłość święta przechodzi się między ziołami. Drogi jego są śliczne i ścieżki jego spokojne.“ *Die heilige Liebe geht unter Kräutern spazieren. Seine (ihre) Wege sind schön und seine (ihre) Pfade sicher.*

Liebesgöttin Aphrodite gleichgesetzt, zu deren zahlreichen Attributen auch die weißen Tauben gehören.¹³⁵

Der Jesuit-Dichter Sarbiewski verbindet die entsprechenden Verse und Motive des Hoheliedes (Hld 2,10-13) mit seiner durch die Antike geprägten Vision der Ideallandschaft, womit er das dialogisch-monologisch abgefasste Lied¹³⁶ zu einem Lobgesang auf die heilige Liebe und die Landschaft gestaltet.

Wie man erraten kann, spart der Geliebte nicht mit Lob für die Herrlichkeit der ihn umgebenden Natur, um die schöne >soror< von ihr zu überzeugen.

Die Seele der Geliebten soll ja durch die Beschreibung der verschiedenen Töne, Farben und Düfte des Frühlings weich gestimmt und so zu der ersehnten Liebesbegegnung verlockt werden. Nicht um abstrakte Erkenntnis geht es also, sondern um die Weckung bestimmter Gefühle.¹³⁷

Demgemäß enthält seine ausgiebige monologische Schilderung der lieblichen Landschaft sowohl die paradiesartigen Elemente wie auch die wichtigsten Bestandteile und Aspekte des *locus amoenus*¹³⁸, damit diese Voraussetzung erfüllt werden kann.

Die Natur bereitet sich auch auf die Ankunft der Schönen vor. Die freundliche Aura zeigt frühlingshafte Züge¹³⁹, denn „[...] wo der Winter weicht, da zieht die Liebe ein, als wären Winter und Liebe miteinander unvereinbare Gegensätze. Die frühlingshafte Wirklichkeit ist also Symbol der Liebe.“¹⁴⁰

¹³⁵ Darüber schreibt Sarbiewski auch in seinem Buch *Dii gentium* im Kapitel XIV (Venus): „Columbae Veneri ob puritatem et munditiam, sed caelesti, sacrae erant. Contra, foedae, passeres dedicabantur eiusque currum trahebant – prout et cygni, et columbae varios apud poetas – passeres enim soli morbo^g vexantur caduco, quod plerumque turpibus accidit viris.“ Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 110.

Im Hohelied 1,15 und 4,1 werden z.B. die Augen der Geliebten metaphorisch mit Tauben verglichen, was in der orientalischen Liebeslyrik als Beziehung zur Liebesgöttin (Ischtar, Astarte, Aphrodite) kommentiert werden kann, vgl. Artikel: *Taube* in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, Sp. 739; vgl. auch Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 108, Dohm, *Poetische Alchemie*, S. 353.

¹³⁶ Als Motto für sein Lied wählte M. K. Sarbiewski die Verse 2,10-13 des Hoheliedes aus.

¹³⁷ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 127.

¹³⁸ Klaus Garber schreibt dazu in seinem Buch *Der locus amoenus und der locus terribilis*: „Je angenehmer das Lager ist, das der Liebende anzubieten hat, desto größer ist seine Chance, daß die Spröde sich seinem Wünschen gefügig zeigt: der locus amoenus als Lockmittel.“ Garber, *Der locus amoenus*, S. 181.

¹³⁹ G. Maier meint, dass der Vers 2,11 „das Ende des Spät - >>Regens<<“ beschreibt; d.h. den „Zeitraum März/April, etwa im Monat Nisan, [...]. Es ist jene Zeit, in der die Wüste blüht – unvergesslich für den, der dies einmal im Israelland erlebt hat.“ Maier, *Das Hohelied*, S. 69 (Hervorhebungen im Original).

¹⁴⁰ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 128.

Ipsa sub innocuis mitescunt fulmina plantis,
 Ipsa virescit hiems.
 Interea sacris aperit se scaena viretis,
 Sub pedibusque tibi
 Altera floret humus, alterque vaganita late
 Sidera pascit ager.¹⁴¹ (V. 9-14)

„Die in Frühlingspracht stehende Natur“¹⁴² soll der schönen Auserwählten als Ort der zukünftigen Vereinigung die erwünschte Geborgenheit und das Glück verkünden. Deswegen darf in dieser Deskription ein so wichtiges lebenspendendes Element wie Wasser nicht fehlen. Es wird in verschiedenen Formen (flumina, amnes, aquae, rivi) in diesem Gedicht dargestellt. Das sich weich und leicht schlängelnde Gewässer gibt murmelnde beruhigende Geräusche von sich, gleichzeitig befeuchtet es die malerische Gebirgslandschaft, welche der Geliebte noch mit der Fülle der mannigfaltigen Vegetation ausschmückt. Die Blumen (violae, hyacinthos, ligustra) erfüllen die Luft mit ihrem süßen Duft und bunten Farben. Die Bäume (poma, arbor ficus, platani, caedua panchaeos) und Weinreben (botri) schenken reife Früchte, erquickenden Schatten und erfüllen die Luft mit balsamartigem Wohlgeruch. Die freundliche Brise erfrischt die Luft, in welcher der liebliche Gesang der Vögel die Ohren des Zuhörers erfreut. Auf Erden und im Wasser dagegen bewegen sich zahlreiche Tiere, die nicht nur das ausgemalte Bild beleben, sondern auch in biblischer Eintracht¹⁴³ miteinander leben, womit sie auf die ursprünglich-idyllische Atmosphäre der Umgebung hinweisen:

Hic etiam trepidi pendent e rupibus haedi
 Praecipitesque caprae,
 Hinnuleique suis, passim dum flumina tranant,
 Luxuriantur aquis.
 It loe cum pardo viridis de colle Saniri,
 Mitis uterque regi,
 Cumque suo passim ludunt in montibus agno
 Exsuperantque iuga.¹⁴⁴ (V. 15-22)

¹⁴¹ Sarbiewski, IV 21 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 370.

¹⁴² Heinevetter, *Das Hohelied als programmatische Komposition*, S. 182.

¹⁴³ Vgl. das Unterkapitel 2.1.1 *Das irdische Paradies*, S. 18 (Ies 11,6-8).

¹⁴⁴ Sarbiewski, IV 21 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 370.

Die idealen Witterungsverhältnisse lassen Bedingungen entstehen, dank derer alle Wesen eine wohlige Existenz in Beständigkeit und Harmonie führen können.

Die Vollkommenheit der Schilderung wird zum Schluss mit den Attributen der *aurea aetas* ergänzt - die Früchte an den Bäumen drängen sich selbst in die Hände, die Felder gedeihen von selbst und die Ernte ist mühelos. Der himmlische Bräutigam malt eine elysisch-paradiesische Ideallandschaft¹⁴⁵ aus, die alle Voraussetzungen erfüllt, um die Geliebte zu bezaubern. Jeder Sinn wird hier angesprochen und befriedigt. Nur eine solche Landschaft kann ihr und ihrer Liebe würdig genug sein.

„Pflanzen (>>Blumen<<), Menschen (>>Singen<<) und Tiere (>>Turteltaube<<) bilden hier einen fast paradiesischen Dreiklang. Der Mensch ist gerahmt von Pflanzen und Tieren und steht in der Mitte einer einheitlichen Schöpfung. Diese Schöpfungseinheit wird auch daran sichtbar, daß alle drei Bereiche der Schöpfung – Pflanzen, Menschen, Tiere – durch Sehen und Hören zugänglich sind.“¹⁴⁶

Dass diese Ausschmückung so nah an die Paradiesschilderung anknüpft, ist nicht verwunderlich. Sarbiewski dichtet von der heiligen Liebe, also im Grunde von der himmlischen.

Das unmittelbare Indiz darauf, dass die zahlreichen Schilderungen der paradiesischen Landschaft den Dichter inspirieren konnten, findet man auch in Lackis Emblem III.¹⁴⁷ Die Seele wendet sich apostrophierend an den Geliebten, indem sie der weltlichen Liebe seine himmlische gegenüber stellt.

¹⁴⁵ Das unmittelbare Indiz auf das elysische und paradiesische Vorbild findet man im ersten und einunddreißigsten Vers des genannten Gedichtes: „Fallor? an Elysii laeva de parte sereni / Me mea vita vocat? (V.1f); Nec vero, si maesta placent solatia, caelo / Flebile murmur abest.“ (V.31f), Sarbiewski, IV 21 EX SACRO SALOMONIS EPITHALAMIO, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 370.

¹⁴⁶ Maier, *Das Hohelied*, S. 70 (Hervorhebungen im Original).

¹⁴⁷ Die Inscriptio des Emblems lautet: „Kochanek mój mnie, a ja Jemu, który się pasie między lilijami, póki nie minie dzień i nie skłonią się cienie.“ *Mein Geliebter (gehört) mir und ich Ihm, der unter Lilien weidet, solange der Tag nicht vergeht und die Schatten nicht fliehen*. Der Bibel nach: „Der Geliebte ist mein, / und ich bin seine; / er weidet in den Lilien. / Wenn der Tag verweht / und die Schatten wachsen“ (Hld 2,16f). Die dieses Emblem begleitende Pictura stellt einen barock-regulären Garten dar, in dem im Vordergrund zwei Gestalten – der Bräutigam (als *amor divini*) und die Braut/Anima - sich gegenseitig bekränzen und die Hände als Zeichen der Vereinigung halten. Um das Paar herum wachsen Lilien – das Sinnbild der Unschuld und Tugend - hinter ihnen weiden Lämmer. Im Hintergrund des Bildes steht ein Palast, vielleicht das Haus Gottes und ein Stück der Mauer mit dem Tor, als Indiz auf den geschlossenen Paradiesgarten. Vor dem Palast sind mit Buchshecken eingerahmte Parterres zu sehen, vgl. Reimbold, „Geistliche Seelenlust“, S. 109.

O miłości! Gdy wspomnię, co jest Twe kochanie
 dociekając słodkości, rozum mój ustanie.
 Nie ma ta miłość takiej - jak światowe – trwogi,
 niebieską ma uciechę, świat ma kłopot srogi,
 po paszach, gdzie są lilij wielkie obfitości,
 wodząc trzodę panienek, po rajskiej żyzności.
 Niebieskiemu kochaniu tak czysty kwiat służy,
 a owieczkom niewinnym rajska pasza płuży.¹⁴⁸
 (V. 67-74)

Das tiefe Glücksgefühl, das die Anima in den paradiesischen Gefilden erfüllt, entsteht durch die Erwiderung ihrer Liebe und die Nähe des Geliebten. Die bukolischen Verse strahlen Glückseligkeit, Wohlgefallen und Freude aus. „Die ‚Lilien‘ sind dann nichts anders als das ‚Ich‘ der Braut“.¹⁴⁹ Der Bräutigam genießt ihre Unschuld und Reinheit. Sie dagegen stärkt sich auf >rajskiej żyzności< (*dem paradiesischen, fruchtbaren Boden*) wie ein unschuldiges Schaf. Die gegenseitige Hingabe der Liebenden wird in diesem Emblem durch ein allegorisches Bild des paradiesischen Arkadiens wiedergegeben. Das Motiv von der Gegenüberstellung des Weltlichen und des Himmlischen kehrt auch im Emblem 17 Zbigniew Morsztyns wieder. Diesmal stehen sich zwei Gärten gegenüber, der weltliche und der heilige Garten. Die profane Garten-Welt wächst mit Unkraut, Disteln und Brennesseln zu, welche die List und die Sünden versinnbildlichen. In dem heiligen Garten dagegen, in dem Gott selbst gärt, blühen „[...] rumiane róże i lilije białe, / I tulipany [...]“¹⁵⁰ (V. 5f) *[...] rote Rosen und weiße Lilien, / und Tulpen [...]*. Die Anwesenheit des >świętego Gospodarza< (*heiligen Wirtes*) beglückt die gesamte Natur. Sie strahlt mit Freude ihre Schönheit aus, wenn der Herr durch seinen Garten wandelt.¹⁵¹

¹⁴⁸ AL-Embl. III, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 134.

*O Liebe! Wenn ich denke, was Deine Liebe bedeutet
 wenn ich versuche diese Süße zu ergründen
 hört mein Verstand auf.
 Diese Liebe hat keine Furcht wie die weltliche,
 sie hat himmlische Freude, die Welt hat furchtbaren Kummer,
 sie weidet eine Herde der Jungfrauen auf der paradiesischen Fruchtbarkeit,
 wo es eine Fülle von Lilien gibt.
 Der himmlischern Liebe dienen so reine Blumen,
 und den unschuldigen Schäfchen bekommt die paradiesische Wiese gut.*

¹⁴⁹ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 137.

¹⁵⁰ ZM-Embl. 17, in: ders., *Muza domowa*, Bd. 2, S. 21.

¹⁵¹ Die Inscriptio des Emblems lautet: *Ogród miłości świętej piękny i pełny kwiecica. Pokazały się kwiatki na naszej ziemi.* *Der Garten der heiligen Liebe (ist) schön und voller Blumen. Die Blumen haben sich auf unserer Erde gezeigt.*

Der Bräutigam wird nun von der Braut aus Zbigniew Morsztyns Emblem 18 zur Liebesgemeinschaft und Muße in den heiligen Garten eingeladen.

A ten wdzięczny czas zejdzie nam przyjemnie,
Kiedy ja tobie, a ty mnie wzajemnie
Z ślicznego kwiecica wieńce upleciemy,
Którymi swoje głowy ozdobimy,¹⁵² (V. 11-16)

Vom Dichter wird das Treffen der Liebenden in eine Schäferszene eingebettet. Das bukolische Motiv des Lagers gelangt demzufolge ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters. Das rauschende Wasser, die wohltuende Erquickung und der angenehme Wind lassen das Zusammensein der Verliebten im weichen Gras und in den duftenden Kräutern gemütlich und behütet erscheinen. Diese Reize der lieblichen Natur, die ursprünglich den antiken Lustort charakterisiert haben, drücken nicht nur die Freude an der Schönheit der Erde aus, sondern auch die an der Vereinigung des Schöpfers mit seiner Kreatur.¹⁵³

Die Beziehung zwischen Natura, Mensch und Gott erscheint in den hier ausgewählten Gedichten als sehr eng, gleich ob man an die freie oder an die kultivierte Natur denkt. „Die Natura soll den Mensch beglücken und Abbild seines tiefsten menschlichen Liebesglückes sein, wie dieses menschliche Liebesglück seinerseits wieder Abbild und Vorbild eines noch größeren Liebesglückes in Gott ist.“¹⁵⁴

Z. Morsztyn hat an dieser Stelle an das Motiv der sich erfreuenden Natur angeknüpft, wie er es bereits im Emblem 15 getan hat, vgl. Emblem 15, V. 1-6, S. 19f und Emblem 17, V. 6-10, S. 21.

¹⁵² ZM-Embl. 18, in: ders., *Muza domowa*, Bd. 2, S. 22.

Und die liebliche Zeit vergeht uns angenehm,

Wenn ich dir, und du mir gegenseitig,

Aus schönen Blumen Kränze winde,

Mit denen wir unsere Köpfe schmücken,

Die Inscriptio des Emblems lautet: „Miłość święta siedzi między ziołami wonnymi z Oblubienicą swoją. Miły mój i ze mną pasie się między lilijami, aż się słońce schyli i cienie nakłonia.” *Die heilige Liebe sitzt unter wohlriechenden Kräutern mit seiner Braut. Mein Geliebter weidet mit mir in den Lilien, bis die Sonne untergeht und die Schatten fliehen.*

¹⁵³ Vgl. Garber, *Der locus amoenus*, S. 223.

¹⁵⁴ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 130.

2.3 Die Gärten Christi

Gemäß der christlichen Theologie nahm die Existenz der Menschheit ihren Anfang im urchristlichen Paradies, das als Lustgarten der Glückseligkeit und der Unsterblichkeit begriffen wurde. Der paradiesische Garten wird zum Schauplatz eines Geschehens, welches das zukünftige Schicksal der Menschen bestimmt.

Seitdem spielt der Garten in der christlichen Tradition eine wichtige Rolle in der Menschheit, als Ort der Erkenntnis oder als Ort der Begegnung zwischen Gott und dem Menschen; der Paradiesgarten ist zudem Ausgangspunkt für die christlich-soteriologische Geschichte der Erlösung der Menschheit von der Ursünde.

Die Bibel erzählt in Genesis 3, wie Adam und Eva als Vertreter der ursprünglichen Menschheit die erste Sünde begingen, weshalb sie aus dem Paradies vertrieben wurden. Die Rückkehr in das verlorene Paradies und die damit verbundene Erlösung¹⁵⁵ von Sünde und Tod versprach Gott der Menschheit durch das Opfer seines Sohnes. Jesus Christus soll der Erlöser sein, der die geschlossenen Tore des paradiesischen Gartens wieder öffnen kann. Bevor dies mit der Kreuzigung auf dem Berg Golgatha geschieht, muss er zuerst die Grenze des Gartens Gethsemane übertreten, damit der Kreis von Schöpfung und Erlösung geschlossen werden kann.

Dementsprechend soll dargestellt werden, wie das nach christlicher Vorstellung für das Heilsgeschehen notwendige Leiden Christi mit dem Gartenmotiv verknüpft wird.

¹⁵⁵ Die Thematik der Erlösung von Sünde und Tod ist ein zentrales Anliegen des christlichen Glaubens. Im Gegensatz zu antiken Vorstellungen vom Leben nach dem Tod – wie etwa die des altgriechischen Hades – geht es im Christentum um den Heilsplan Gottes, der die Menschheit nicht nur geschaffen hat, sondern sie auch ursprünglich im Zustand des Heils leben lassen sollte. Mit der Ursünde Adams und Evas traten aber Sünde und Tod in die Welt – aufgrund einer eigenmächtigen Entscheidung der Menschheit, die sich damit von Gott entfernte. Der Alte Bund Gottes mit dem Volk Israel im Alten Testament und der Neue Bund Gottes mit der gesamten Menschheit im Neuen Testament soll verdeutlichen, dass Gottes Liebe zu seinen Geschöpfen so weit geht, dass er die Menschheit in der Person Jesu Christi von Tod und Sünde wieder erlösen will. In der Theologie hat sich daraus die Erbsündenlehre entwickelt, wonach die Ursünde Adams und Evas sich auf die gesamte Menschheit vererbt hat. Andeutungen dazu finden sich bei Paulus (Röm 7, 15-20), theologisch entwickelt wurde die Erbsündenlehre zunächst von Augustinus. In der Reformationszeit erarbeitete Martin Luther eine Erlösungslehre, der zufolge der Mensch allein durch die Gnade Gottes, aber nicht aus eigener Kraft erlöst werden könne. Als Reaktion darauf formulierte auch die katholische Kirche im Konzil von Trient (1545-1563) ihre Erbsündenlehre neu. Da die Auseinandersetzungen um Reformation und Gegenreformation das geistige Klima des 16. und 17. Jahrhunderts in ganz Europa bestimmten, ist es nicht verwunderlich, dass die Thematik von Sünde und Erlösung auch die Barockliteratur bzw. die religiöse Lyrik jener Zeit beschäftigt hat, vgl. Schupp, Schöpfung und Sünde, S. 271-290 und S. 374-388.

So knüpft der Großhetman Stanisław Herakliusz Lubomirski an die Vorstellung an, dass das Erlösungsgeschehen in einem Garten - dem Paradiesgarten - beginnt und in einem anderen - dem Garten Gethsemane - endet.

W ogrodzie człowiek zgrzeszył, w ogrodzie i drugi
Człowiek, lecz oraz Bóg wszczyną płacić długi:
Aby się dosyć stało Boskiej surowości,
Wychodzi do Ogrójca ludzkie płacić złości.
Tak bowiem należało, aby się tam wszczęło
Ludzkie zbawienie, gdzie się nieszczęście zaczęło.¹⁵⁶

Der Leidensweg Jesu - zufolge der christlichen Theologie ist er wahrer Gott und wahrer Mensch - beginnt in einem Garten, in welchem zum letzten Mal das Menschliche gegen das Göttliche in Jesus Christus kämpft. „Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen“ (Lk 22,42), betet Jesus zu Gott. Seine menschliche Angst ist groß, aber das Bewusstsein und die Bereitschaft, den göttlichen Heilsplan zu erfüllen, sind stärker.

Na ogród potym oliwą gęsty,
gdzie odwrót miewał z kościoła częsty,
idzie posłuszny na hak już główny
Syn on przedwieczny i Ojcu równy.¹⁵⁷

Von einem Garten berichtet nur Johannes in seinem Evangelium (Joh 18,1), die drei anderen Evangelisten sprechen vom Ölberg, zu dem Jesus mit seinen Jüngern nach dem Lobgesang hinausging. Matthäus und Markus ergänzen diese

¹⁵⁶ Lubomirski, Na toż, in: ders., Poezje zebrane, Bd. 1, S. 270.

Im Garten sündigte der Mensch, im Garten beginnt der andere Mensch, aber auch Gott, die Schulden zu bezahlen:

Damit der Strenge Gottes Genüge wird getan,

Geht er in Gethsemane die menschlichen Bösartigkeiten zu zahlen.

So musste man (tun), damit die Erlösung der Menschheit dort eingeleitet wurde, Wo das Unglück begonnen hat.

¹⁵⁷ Miaskowski, VIII Historyja [...], 1. Jutrznia, in: ders., Zbiór Rytarów, S. 72.

Dann geht er gehorsam auf den tödlichen Haken

in den mit Ölbäumen bewachsenen Garten,

in den er oft nach der Kirche zurückkehrte,

Der ewige Sohn dem Vater gleich

allgemeine Ortsangabe mit der Anmerkung, dass sie zu einem Grundstück kamen, das Gethsemane heißt. Das aramäische Wort¹⁵⁸ *gat š^emānē* Gethsemane bedeutet *Ölkelter* oder *Ölpresse*, was auf einen Olivenhain hinweisen kann.¹⁵⁹

Im Zusammenhang mit dem erlösenden Opfer Christi meditiert Lubomirski in einem anderen Epigramm über die bedeutende Rolle des Olivenzweiges - als Symbol und Vermittler des Friedens und des Sieges - in der Heiligen Schrift:

W potop była oliwa znakiem dokończenia
 Niebieskiej surowości, Boskiego zemszczenia.
 Oliwa przed zbawieniem więcej obiecuje
 W Ogrójcu, bo zbawienie świata prorokuje.
 Daleko ta sławniejsza aniż tamta była:
 Tamta żywot doczesny, ta wieczny znaczyła,
 Tamtej się świat zadziwił, a tej niebo zle<eg>ło,
 Tamta wody zawarła, a ta śmierć i piekło.¹⁶⁰

Das Ende der Sintflut wurde Noah von der Taube mit einem Olivenzweig im Schnabel verkündet (Gen 8,10f), was für ihn bedeutete, dass der Zorn Gottes vorbei sei.

In Gethsemane soll dagegen ein größeres Wunder geschehen. Dort wird die Furcht vor dem Tod bewältigt und die Menschheit von der Erbsünde erlöst, was dem Dichter zufolge bereits im Namen des Berges andeutungsweise offenbart wird.

Wacław Potocki schließt sich dem Bericht des Johannesevangeliums über den Gang zum Ölberg an und beschreibt diesen Moment im Werk *Nowy Zaciąg* (Die neue Aushebung):

¹⁵⁸ Born, Artikel: *Gethsemane*, in: *Bibel-Lexikon*, Sp. 580.

¹⁵⁹ Frühe, *Das Paradies ein Garten*, S. 298.

¹⁶⁰ Lubomirski, *Wyszedł na górę Oliwną*, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 270.

Während der Sintflut war der Olivenzweig das Zeichen der Vollendung

Des Himmelszorns, Gottes Rache.

Im Gethsemane verspricht der Olivenbaum mehr,

Da er die Erlösung der Welt prophezeit.

Viel mehr war dieser berühmter als jener:

Jener bedeutete das hiesige Leben, dieser die Ewigkeit,

Jenen bewunderte die Welt, diesen gebar der Himmel,

Jener besiegelte Wasser, dieser Tod und Hölle.

Idzie won Ogród, zeby grzech w Rayskiem poczęty
 Ogródzie: ktory Szatan na Ogonie w spąty
 W Wężowey Maszkaradzie, na tę świat sprowadzał
 Śmiercią swą y nie winnie, wylaną krwią zgładzał
 Szuka Krzyza Zbawiciel nasz Swielką ochotą
 A ucieka na gorę przed Koroną złotą
 Szuka ale cierniowey na gorze oliwney.¹⁶¹

Auch für diesen Autor ist es wichtig, dass die im Paradies begangene Erbsünde nur in einem anderen Garten erlöst werden kann. Potocki stellt das Opfer des Menschensohnes als freiwillig und von ihm selbst erstrebt dar, obwohl alle vier Evangelien angeben, dass Jesu menschliches Wesen furchtbar litt. Jesus suchte nach der Gemeinschaft seiner Jünger, da er Traurigkeit und Verlassenheit empfand. Er sagte zu ihnen: „Meine Seele ist zu Tode betrübt. Bleibt hier und wacht mit mir!“ (Mt 26,38). Vor Angst brach sein Körper in blutigen Schweiß aus (Lk 22,44), der auf den Boden des Ölberges tropfte. Diese Schilderung inspirierte Kochowski, der auf der mit dem Blut-Tau Christi befeuchten Erde des Gethsemane-Gartens die Blumen Rose und Lilie erblühen lässt. Diese versinnbildlichen hier Jesu bevorstehende Passion (Rose) und gleichzeitig die Unschuld (Lilie)¹⁶².

Niewinność sama za grzech Odana / Dług płaci Oycu
 Dziardynie plenny Rosy zbawienney Deszczem skropiony /
 [...]

 Goro Olivna Jako Cię dziwna Rosa skropiła /
 Byś na swym polu Miasto kąkolu Roże rodziła /
 [...] Twą Bohatyrze Krwią zlane grzędy /
 Roża z lilią Kwiat swoy rozwiają Krew pryśnie kędy;¹⁶³

¹⁶¹ Potocki, Nowy Zaciąg, K. 55-109.

*Er geht in diesen Garten, um die im Paradiesgarten begangene Sünde:
 Mit seinem Tod und mit unschuldig vergossenem Blut zu erlösen
 Die der im Schreckgespenst der Schlange verwandelte Satan auf seinem Schwanz
 In diese Welt getragen hat,
 Unser Heiland sucht nach dem Kreuz mit großer Freude
 Und flieht auf den Berg vor der goldenen Krone
 Er sucht auf dem Ölberg aber eine aus Dornen.*

¹⁶² Vgl. s.v. *Lilie* und *Rose*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 435f, 630; Lexikon der Symbole, Heinz-Mohr, S. 188f, 248.

¹⁶³ Kochowski, Chrystus cierpiący, K. 9.

*Die für die Sünden gegebene Unschuldigkeit selbst / bezahlt die Schuld dem Vater
 (O) fruchtbarer, mit dem Regen des erlösenden Taus berieselter Garten/
 [...]

 (O) Ölberg, was für ein seltsamer Tau dich berieselt hat/
 Dass du auf deinem Feld Rosen statt Kornrade empfangen solltest/*

Die Natur¹⁶⁴ im Gethsemane-Garten ist der einzige Zeuge der furchtbaren Todesangst und des leidensvollen Gebets, das der Gottessohn an seinen Vater richtet. Das Schlafen der ihn begleitenden Jünger hebt seine Einsamkeit während des Betens hervor¹⁶⁵, und deutet das Sehnen Jesu nach einem Zeichen Gottes an, dass der herannahende Leidensweg vielleicht an ihm vorübergehen kann. „Więc na Oliwny Gorze swe hymny / w onym Ogroycu za nasze winę ważną przyczynę / w Niebo śle Oycu”¹⁶⁶ *Also in Gethsemane schickt er für unsere Schuld / aus dem wichtigen Grund / seine Hymnen auf dem Ölberg / an den Vater in den Himmel hinauf*, aber sein Gebet bleibt unbeantwortet und Jesus erkennt im Schweigen des Gottvaters die Unabwendbarkeit des Heilsplanes und die Notwendigkeit seines Leidens. Er lässt alles auf sich zukommen, „[...] damit die Schrift in Erfüllung geht.“ (Mk 14,49)

Anschließend wurde Jesus verhaftet, verhört, verspottet, mit der Dornenkrone gekrönt und auf Golgatha gekreuzigt. Der höchste Punkt der Passion ist die Kreuzigung und die Erhöhung des Kreuzes. Bereits am Kreuz verspricht Christus dem >guten Schächer< das Paradies seines Vaters (Lk 23,43).

Nach seinem Tod bat Josef von Arimathäa Pilatus um den Gekreuzigten, um ihn bestatten zu dürfen. Der geheime Anhänger Jesu nahm den Leichnam seines Meisters vom Kreuz ab und legte ihn in Anwesenheit der Frauen in ein Felsengrab, das er für sich hatte heraushauen lassen und dessen Eingang mit einem großen Stein verschließbar war. In dieser Schilderung stimmen alle vier Evangelien überein. Dass das Grab sich in einem Garten befinden haben soll, berichtet dagegen nur Johannes, der spricht: „An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte, war ein Garten, und in dem Garten war ein neues Grab, in dem noch niemand bestattet worden war“ (Joh 19,41). Diese Aussage fasst Miaskowski in folgende Worte, wobei das Grab gemäß der Schrift in einem Garten liegt:

[...] *Mit Deinem Blut, Held, sind die Beete begossen/
Rosen mit Lilien entfalten ihre Blüte dort, wo Blut entspringt;*

¹⁶⁴ „Der Topos von der Sympathie der Natur“ in der geistlichen Dichtung wurde aus der weltlichen petrarkistischen Liebesdichtung übernommen. Der Garten Gethsemane wird zum *locus terribilis* – der Gegensatz zum *locus amoenus*-, welchen die Klage des leidenden Jesus erfüllt, vgl. Garber, *Der locus amoenus*, S. 280f.

¹⁶⁵ Vgl. Söding, *Gebet und Gebetsmahnung in Getsemani*, S. 83.

¹⁶⁶ Kochowski, *Chrystus cierpiący*, K. 7.

Ponizej smętnej góry, na stronie,
 gdzie w równi leży nad miastem błonie,
 gdzie i gaj wonnym owocem płodny,
 i gęsty stanął parkan ogrodny,
 tamże też swój sad Jósef na czoło
 rumianą cegłą obtoczył wkoło.
 A w nim, jako człek na swą śmierć pomny,
 żelazem kamień wydrożył łomny,
 gotując tamże grób sobie nowy,
 co by był próżen umarłej głowy.¹⁶⁷ (V. 1-10)

Die ziemlich kurze Darstellung des Johannesevangeliums hindert den Dichter nicht, den Ort der Bestattung nach seiner eigenen Vorstellung weiter auszuschnücken. So erfahren wir, dass der Garten ein mit duftenden Früchten beladener Obstgarten ist und von einer Mauer aus roten Ziegeln begrenzt wird. Dieser Garten, der am Anfang als Stätte der Grablegung für den Leichnam Christi dient, wird zum Ort des wichtigsten Ereignisses des christlichen Glaubens – zum Ort der Auferstehung. So entsteht die erwünschte Parallele. Im Paradiesgarten verloren die Menschen ihre Unsterblichkeit und in einem anderen Garten wurde der Tod besiegt, worauf W. Potocki sich bezieht, indem er schreibt: „Wogrodzie był grob Panski zeby iako w Raiu [...]“¹⁶⁸ *Im Garten war das Grab des Herren, damit wie im Paradies [...], der Tod in einem anderen Garten besiegt wurde.* Über den Vorgang der Auferstehung gibt es im Neuen Testament keinen anschaulichen Bericht. Die Evangelien berichten nichts aus den drei Tagen, die zwischen der Beisetzung Jesu und seiner Erscheinung vor den Frauen (Mt 28,9f) lagen. Potocki setzt diese Tage mit der Erwartung auf die Ernte gleich. Der Messias liegt im Grab wie der Same in der Erde, der bald zu keimen beginnt, „[...] da aus dem Samenkorn nur dann neues Leben hervorsproßen kann, wenn die alte Hülle von innen gesprengt wird (symbolisch ein Absterben), so wurde es

¹⁶⁷ Miaskowski, VIII *Historyja* [...], 7. Kompleta, in: ders: *Zbiór Rytarów*, S. 100.

*Unterhalb des wehmütigen Bergs, seitlich,
 wo die Gefilde auf der Ebene oberhalb der Stadt liegen,
 wo der in duftenden Früchten reiche Hain,
 und ein dichter Gartenzaun angelegt wurden,
 dort schloss Josef vorne seinen Obstgarten
 mit roten Ziegeln herum ein.
 Und in ihm höhnte er, als an den Tod denkender Mensch,
 einen Steinbruch mit Eisen aus,
 er bereitete dort für sich ein neues Grab vor,
 dass leer auf seine Leiche warten soll.*

¹⁶⁸ Potocki, *Nowy Zaciąg*, K. 110-220.

nicht nur zu einem Bild des Lebens und Gedeihens, sondern auch der Auferstehung.“¹⁶⁹

[...] dzis wrzucone wonę buyną Siemię
 Wrocilo Swiatu Zywoit wiekuiste Siemie
 Ziarno od Egiptskiego stokroc plensze ryzu
 Ktore Sloncem miłosci, doyzrało na Krzyzu
 Błogosławiony Ogrod szczęśliwasz tu Niwa
 Kędy dostoi, kędy doczeka sie Zniwa.¹⁷⁰

Auf diese Weise wird der Boden des Gartens wieder fruchtbar, da das Korn der Unsterblichkeit in ihm beigesetzt wurde.

Nach dem Sabbat wollten die Frauen den Toten salben, entdeckten jedoch nur das aufgebrochene und leere Grab. Als sie da unsicher und traurig standen, teilte der Engel ihnen die frohe Botschaft mit, dass Jesus von Nazaret auferstanden sei, wie er selbst es vorhergesagt habe. Sie berichteten den anderen von dem auferstandenen Messias, stießen aber auf Unglauben.

Im Johannesevangelium (Joh 20,11-18) spielt der Garten weiterhin eine wichtige Rolle. Der Auferstandene erschien persönlich vor Maria Magdalena, welche das geheimnisvolle Verschwinden des Leichnams Christi im Garten beweinte. Sie glaubte zuerst, es sei der Gärtner, und bat ihn, ihr zu sagen, wohin der Herr fortgetragen worden sei. Erst als er sie beim Namen nannte, erkannte sie ihn wieder und rief ihm >Rabbuni<, d.h. Meister, zu, worauf dieser ihr antwortete „Halte mich nicht fest“ (Joh 20,17) - lat. *Noli me tangere*. Diese drei Worte werden auch häufig bei der Darstellung dieser Szene in der Malerei verwendet.¹⁷¹

Der auferstandene Jesus erscheint vor einer Frau in der Gestalt eines Gärtners, der ähnlich wie der Gottvater am Anfang der Menschheitsgeschichte als Schöpfer und damit Gärtner des Gartens Eden angesehen wurde.

¹⁶⁹ Artikel: *Saat, Samen*, in : Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Lurker, S. 301.

¹⁷⁰ Potocki, Nowy Zaciąg, K. 110-220.

[...] die heute in diese fruchtbare Erde geworfene, ewige Saat
 Gab der Welt das Leben zurück

Das hundertmal mehr als ägyptischer Reis ergiebigere Korn

Welches am Kreuz in der Sonne der Liebe reifte

Geselliger Garten (und) glückliches Gefilde (sind) hier

Wo es reif wird, wo es die Ernte erlebt.

¹⁷¹ Vgl. Pfarl, Christliche Kunst, S. 138.

Die Szene in Josefs Garten gibt Simon Simonides in seinem Gedicht *Tren świętej Maryjei Magdaleny* (Klagelied der heiligen Maria Magdalena) in den Versen wieder:

Ale ot widzę jakby ogrodnika?
 Och, ogrodniku, jeśliś miłośnika
 snadź mego zawział, wróć, dla Boga, proszę,
 Ja Go tu wnioszę.¹⁷² (V. 29-32)

Die Frau fragt bittend den wie ein Gärtner aussehenden Mann nach ihrem geliebten Herrn, dessen Leichnam verschwunden sei. Die dynamische Darstellung ihrer Person entspricht den Bildern, auf denen die überraschte Maria Magdalena mit in sehnsuchtsvoller Bewegung ausgestreckten Armen neben dem Christus-Gärtner kniet.¹⁷³ „Es handelt sich um eine lyrische, zutiefst menschliche Begegnung zwischen Christus und einer ihm nahe stehenden jungen Frau, die vor allem die Italiener gerne wiedergaben.“¹⁷⁴ Mit dem Gärtner-Titel spricht auch Zbigniew Morsztyn über den Erlöser – „Zbawiciel nasz, ten miłosierny / Ogrodnik [...]“¹⁷⁵ (V. 9f) *Unser Erlöser, dieser barmherzige / Gärtner [...]*. Einen anderen Aspekt findet man hingegen in Miaskowskis Elegie, in der der Fokus auf den auferstandenen Jesus gerichtet wird:

A gdy z nich jedna łyzy pijenne sieje,
 Ogrodnik oto, ostrym rydlem wsparty,
 „Maryja” – rzecze tak do siostry Marty.¹⁷⁶ (V. 300-302)

¹⁷² Simonides, *Tren świętej Maryjei Magdaleny* we Wronie napisany, po Wielkiejnocy anno domini 1622, in: *Helikon sarmacki*, S. 418.

*Sehe ich aber wohl einen als Gärtner?
 O, Gärtner, wenn du meinen Geliebten
 mitgenommen hast, gib (ihn zurück), bei Gott, bitte,
 Ich trage Ihn hinein.*

¹⁷³ Vgl. Pfarl, *Christliche Kunst*, S. 138.

¹⁷⁴ Pfarl, *Christliche Kunst*, S. 138.

¹⁷⁵ ZM-Embl. 66, in: ders., *Muza domowa*, Bd. 2, S. 59.

¹⁷⁶ Miaskowski, *Elegia pokutna do Najświętszej Panny i Matki*, in: ders., *Zbiór Rytmów*, S. 145.
*Als eine von ihnen bittere Zähren vergießt,
 Der Gärtner, gestützt auf einem scharfen Spaten,
 sagt zur Schwester Martas - „Maria“.*

In dieser von dem Dichter ausgewählten Szene dominiert die Gestalt des Erlösers/Gärtners, der Maria mit ihrem Namen anspricht.

Der Garten wird zum letzten Mal ein Ort der persönlichen Begegnung zwischen Gott und dem Menschen auf der Erde. Der Heiland verlässt die Welt und geht zu seinem Vater, um einen Platz für die Gerechten vorzubereiten (Joh 14,2). Auf die frühere Frage nach dem Weg zum Paradies¹⁷⁷ gab er die sinnbildliche Antwort: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.“ (Joh 14,6) Das Folgen Christi wird so zur Voraussetzung für das Erreichen des Himmels, ohne sich im Labyrinth der Welt zu verirren. „Wnidz za Panem w ten ogrod [...] [in Gethsemane – in den Garten des Leidens B.R.]“¹⁷⁸ *Geh in diesen Garten hinter dem Herrn hinein [...], und bereut eure Sünden, lehrt W. Potocki seine Leser, indem er an die Forderung Christi anknüpft.*

Hiermit wird an den alten Topos des Weges¹⁷⁹ angeschlossen, welcher bereits im Alten Testament auftaucht. „Zeige mir, Herr, deine Wege, / lehre mich; deine Pfade!“ (Ps 25,4) so wendet sich David in seiner Notsituation an Gott. Im Neuen Testament warnt Jesus jedoch davor zu glauben, dass zu dem endzeitlichen Paradies nur das enge Tor und der schmale Weg führen, die nicht von allen gefunden werden können (Mt 7,13f). „Dlatego też topos drogi ogarnia swą przestrzenią wszelkie znaki trudów tej wędrówki: „błąd”, „kłopoty”, „marność”, „niestałe dobra”, „cienie” itp.”¹⁸⁰ *Deswegen umfasst der Topos des Weges auch*

¹⁷⁷ Jesus sprach an dieser Stelle nicht direkt über das Paradies, sondern über Wohnungen im Haus seines Vaters (Joh 14,2). Aber das Paradieswort kommt z.B. in der Szene der Kreuzigung vor (Lk 23,43), als der leidende Christus kurz vor dem Tod das zukünftige Paradies einem neben ihm hängenden Verbrecher versprach, der ihn vor einem anderen verteidigte.

¹⁷⁸ Potocki, Nowy Zaciąg, K. 56-112.

¹⁷⁹ Das Motiv des Weges steht in engem Zusammenhang mit dem Motiv der menschlichen Wanderung auf Erden (das Menschenleben als Daseinswanderung), die sich wiederum mit dem Topos *peregrinatio vitae* verbinden lässt, worauf Danuta Künstler-Langner in ihrem Buch *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku* (Die Idee der Vanitas, ihre Traditionen und Topoi in der Lyrik des polnischen Barock) hinweist: „Stale pojawienie się motywu życia-wędrowania w literaturze barokowej, który ogniskuje wokół swego leksykalno-ideowego centrum takie postacie i pojęcia, jak: pielgrzym, wędrówka do wieczności, śmierć, pokonywanie przeciwności, port bezpieczny, miejsce odpoczynku wiecznego, wskazuje na uniwersalność materii archetypicznej tego tworu stylistycznego i niezliczny repertuar tematycznych realizacji. Alegoria życia-wędrowki posiada bowiem podłoże topiczne i stanowi rdzeń toposu *peregrinatio vitae*.” Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 62.

Das konstante Erscheinen des Leben-Hinwandern-Motivs in der barocken Literatur, welches auf sein lexikalisch-ideelles Zentrum solche Gestalten und Begriffe fokussiert, wie: der Pilger, das Hinwandern zur Ewigkeit, der Tod, Überwindung der Hindernisse, der sichere Hafen, der Ort der ewigen Ruhe, weist auf die Universalität des archetypischen Stoffes dieser stilistischen Komposition und auf das zahllose Repertoire der thematischen Darstellungen hin. Die Allegorie des Leben-Hinwanderns besitzt nämlich einen topikhaften Hintergrund und bildet den Kern des Topos peregrinatio vitae.

¹⁸⁰ Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 138 (Hervorhebungen im Original).

mit seinem Raum vielfältige Zeichen der Anstrengungen dieser Wanderung: „Fehler“, „Probleme“, „Eitelkeiten“, „vergängliche Güter“, „Schatten“ etc., welche der *homo peregrinans* unterwegs überwinden muss, um das ersehnte Ziel – das Paradies – zu erreichen.

2.4 Der Labyrinthgarten

2.4.1 Das Labyrinth als Gegengarten

Die Vertreibung aus dem Paradies bedeutete nicht nur den Verlust des *locus amoenus* und der in ihm herrschenden Sicherheit und Harmonie, sondern auch den Verlust des unmittelbaren Kontaktes zu Gott. Diese Bestrafung ließ in den Menschen ein Gefühl von Unruhe, Angst und Schuld entstehen, welches sich in verschiedenen Epochen mit wechselnder Intensität offenbart.

Die Generation¹⁸¹ des 17. Jahrhunderts wird durch adversativ-polare Gefühle¹⁸² geprägt. Man hat die Empfindung, dass

[...] w tym świecie także grzech, zło, niewierność, nienawiść. Z powodu swego rozdarcia między dobro i zło, wzniosłość i grzech, Boga i Szatana, nie może on człowiekowi dać nic trwałego.¹⁸³

¹⁸¹ Das 17. Jahrhundert war gekennzeichnet durch starke religiöse Auseinandersetzungen im Schoße der katholischen Kirche, zahlreiche Kriege in Europa und tief greifende kulturelle und politische Umwälzungen in der europäischen Gesellschaft. Alle diese Erscheinungen hatten ihre Wurzeln jedoch bereits in der vorangegangenen Epoche, der Renaissance. Vor allem zwei Bewegungen, die aus der Kraft des freien Denkens und der Entstehung des subjektiven Bewusstseins entstanden waren – der Humanismus und die Reformation hatten einen großen Einfluss auf das Geistesleben jener Zeit. Der Mensch wurde als ein Individuum im Einklang mit Gott und der Natur betrachtet, die Welt erschien sicher und vertraut. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich jedoch ein Wandel, vgl. Walecki, Polnische Renaissance, S. 10.

¹⁸² Die Entdeckung dieser Widersprüchlichkeiten und die daraus resultierende Krise des moralischen Denkens lösten die Suche nach einem anderen Weltbild aus. Humanistischer Optimismus und die Emanzipation aus der göttlichen Ordnung führten die im ausgehenden 16. Jahrhundert lebenden Menschen zur Erkenntnis des Guten und Bösen, vgl. Borowski, Bohater wypędzony, S. 22.

Infolgedessen wurden die Metaphern: „życie – sen, życie – cień, życie jako żegluga, błędzenie, człowiek jako pielgrzym, wędrowiec, żeglarz, jako aktor, rycerz walczący z przeciwnościami, jako więzień, proch, robak, trzcina chwiejąca się na wietrze,” Pelc, Barok, S. 336, vgl. auch Hanusiewicz, Święte i zmysłowe, S. 65, wo das Labyrinth zu der Topik der Illusion gezählt wird, *das Leben – der Traum, das Leben – der Schatten, das Leben als Schifffahrt, Umherirren, der Mensch als Pilger, Wanderer, Seefahrer, als Schauspieler, gegen Widrigkeiten kämpfender Ritter, als Häftling, Staub, Wurm, im Wind schwankendes Schilfrohr*, allmählich zu Schlüsselwörtern der europäischen und polnischen Literatur jener Zeit und besonders der Barockliteratur in ihren verschiedenen Ausprägungen, vgl. Pelc, Barok, S. 336.

Janusz Pelc gehört auch zu jenen Literaturwissenschaftlern, die zur Auffassung neigen, dass diese >unruhige< Zeit zwischen der Renaissance und dem Barock als Manierismus bezeichnet werden soll. (Pelc, Barok, S. 19).

¹⁸³ Urbański, Natura i łaska w poezji polskiego baroku, S. 45.

[...] es in dieser Welt auch die Sünde, das Böse, die Untreue, den Hass (gibt). Wegen ihrer Zerrissenheit zwischen dem Guten und dem Bösen, der Erhabenheit und der Sünde, Gott und Satan kann sie [die Welt] dem Menschen nichts Stabiles anbieten.

In der polnischen Literatur jener Zeit ist vor allem Mikołaj Sep-Szarzyński's Dichtung und sein Kampf gegen Satan, Fleisch und alles Weltliche zu nennen. Aber auch Sebastian Grabowiecki enthüllte die Dualität der menschlichen Natur und ihre ewige Zerrissenheit.

Die polnischen Dichter des 17. Jahrhunderts bedienen sich der metaphorischen Bilder, um das >kondycję ludzką< (*conditio humana*) widerzuspiegeln. Dazu gehörte auch die Darstellung der Welt als unwegsame, gefährliche Landschaft oder Labyrinth, in welchem der Mensch und seine Seele in die Irre geleitet werden.¹⁸⁴ Das Motiv des Labyrinths wird als Bild des Gegengartens des numinosen Paradieses, als „[...] Gegenbildlichkeit, die sich im Spannungsfeld vom Paradies bis hin zur Hölle bewegt“¹⁸⁵ verstanden. Diese Allegorie soll allen „[...] trwozę duszy, lęk metafizyczny [...], ale też wcale nowoczesną frustrację człowieka zmęczonego i zawiedzionego sobą samym, rozczarowanego odkryciem w sobie zła, które od średniowiecza przeczuwał“¹⁸⁶ [...] *Seelenangst, metaphysische Furcht [...], aber auch die ganz moderne Frustration des müden und von sich selbst enttäuschten Menschen, enttäuscht durch die Entdeckung des Bösen in sich, das er seit dem Mittelalter vermutet hatte*, vor Augen führen.

Johann Amos Comenius d.i. Jan Amos Komenský - der tschechische Theologe, Gelehrte und Pädagoge¹⁸⁷ - argumentiert in seinem Poem *Labyrint světa a ráj srdce* (1623) (Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens), dass die Außenwelt und ihre verführerischen Reize trügerisch und irreführend sind und das wahre Paradies nur in der Einsamkeit des eigenen Herzens zu finden ist. Diese Suche nach dem verlorenen Paradies „[...] nur in subjektiven mentalen Welten“¹⁸⁸ wurde rund zweihundert Jahre später durch die Romantiker wieder aufgenommen. Ebenso sind die in der Romantik erreichten imaginativen und geistigen Paradiese der subjektiven Vorstellungswelten immer wieder Ansporn und Herausforderung für die Kunst späterer Generationen gewesen.¹⁸⁹

Comenius' Protagonist begibt sich auf eine Wanderung um die Welt in Begleitung zweier Weggefährten - >Allwissener, mit dem Beinamen Überalldabei¹⁹⁰ (*Vševěd*

¹⁸⁴ Diese Darstellungen der Welt stehen in Bezug auf den Topos *peregrinato vitae*, der gleichzeitig mit dem Topos *theatrum Dei* im Zusammenhang gebracht werden kann und der sich in der literarischen Sprache des Vanitas-Motivs wieder finden lässt, vgl. Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 65.

¹⁸⁵ Frühe, *Das Paradies ein Garten*, S. 295.

¹⁸⁶ Borowski, *Bohater wypędzony*, S. 20.

¹⁸⁷ Jan Komenskýs schicksalhafter Lebenslauf war auch mit Polen verbunden. Er verbrachte einige Zeit - 1628-1641, 1648-1650, 1654-1656 - während seines Exils in Leszno (Lissa), im Zentrum der polnischen Arianer (Antitrinitarier), vgl. Kurdybacha, *Działalność Jana Amosa Komeńskiego w Polsce*; Kožík, *Jan Amos Comenius*, S. 23-29, 44f, 55-60; Michel/Beer, (Hg.), *Johann Amos Comenius*, S. 17-40, 105-138.

¹⁸⁸ Börner, *Auf der Suche nach dem irdischen Paradies*, S. 247.

¹⁸⁹ Ebd., S. 250.

¹⁹⁰ Comenius, *Das Labyrinth*, S. 30.

Všudybud) und der >Verblendung<¹⁹¹ (*Mámeni*). Er möchte dabei die Wahrheit über die Welt und das Leben ergründen. Zu Beginn seiner Reise erhält er von dem >Verblendungsführer< eine Brille, durch die er alles >besser< sehen kann. Mit seinen Begleitern durchwandert er alle Straßen, Plätze, Gebäude und Schlösser der Labyrinthstadt¹⁹², in der er zahlreiche „[...] <labyrinthische[n]> Situationen“¹⁹³ beobachtet und selbst miterlebt. Doch überall erblickt der Pilger nur Eitelkeit und wertloses menschliches Treiben. Seine Beobachtungen rufen in ihm allmählich und unwiederbringlich eine tiefe Enttäuschung und unaussprechliche Traurigkeit hervor. Am Ende seiner Wanderung setzt er >die Brille der Verblendung<¹⁹⁴ ab und will schließlich noch das Schicksal der aus dem Dasein scheidenden Menschen kennen lernen. Der Pilger möchte den Tod aus der Nähe betrachten, aber er entdeckt

[...] nur schauerliche Finsternis, deren Grenzen mit der menschlichen Fassungskraft nicht zu ergründen sind, und darin nichts als scheußliches Gewürm, Kröten, Schlangen, Skorpione, Fäulnis und Gestank, Schwefel- und Pechgeruch, Leib und Seele durchschaudernd mit namenloser Qual.¹⁹⁵

„Die Enthüllung des Todes als eines Abgrunds und des Nichts [...] bedeutet das Ende der Macht der Gefährten.“¹⁹⁶ Der Wanderer wird >frei<, aber einsam und verzweifelt. Erst als eine Stimme ihn auffordert, in das Innere des eigenen Herzens - ins innere Paradies¹⁹⁷ - zurückzukehren (Kap. 37), kann er dort in Einsamkeit und in spiritueller Versenkung dank Gottes Hilfe die paradiesische Harmonie mit Gott und sich selbst wieder erlangen. Mit dem 37. Kapitel beginnt der zweite Contrateil des Werkes, in dem das Antibild der mannigfaltigen,

¹⁹¹ Ebd., S. 33.

¹⁹² Manfred Schmeling unterscheidet in seinem Werk *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell* drei Grundfunktionen des Labyrinths: die *topologische, semantische und axiologische*, vgl. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, S. 41f. Hier hat die Welt/Stadt als Labyrinth eine semantische Bedeutung. Sie funktioniert auf der symbolisch–metaphorischen Ebene. In den Werken, die noch später in diesem Kapitel angesprochenen werden, wird die Welt zumeist als Labyrinth, d.h. als Irrgarten dargestellt.

¹⁹³ Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S. 129.

¹⁹⁴ Comenius, *Das Labyrinth*, S. 220.

¹⁹⁵ Ebd., S. 220.

¹⁹⁶ Schaller, Comenius, S. 83.

¹⁹⁷ Bereits im Mittelalter wurde das menschliche Herz metaphorisch als Paradies gedeutet. Die aus ihm entspringenden Aorten >bewässerten< den Körper, wie die Paradiesströme den Garten Gottes, vgl. Kobieltus, *Człowiek i ogród rajski*, S. 67.

irdischen Welt / Labyrinthstadt entwickelt wird. Das Reich Gottes mit all seinen Attributen und das Leben der wahren Christen in der >wohlklingenden Harmonie<¹⁹⁸, der >inneren Einheit<¹⁹⁹ und in der >Vertraulichkeit und Offenheit<²⁰⁰ werden der Verwirrung des >Labyrinths der Welt< gegenübergestellt.²⁰¹

Wie gefährlich das Streben nach weltlichen Attraktionen wirklich sein kann, lässt sich in dem Emblem La Perrières erkennen: „En volupté facilement on entre:/Mais on en sort à grande difficulté.“²⁰² *Das Reich der Wollust betritt man leicht, aber man findet nur schwer wieder hinaus.* Wer weltlichen Genüssen den Vorzug gibt vor Spiritualität, der lässt seine geistigen Fähigkeiten verkümmern. Dies möchte La Perrière dem Rezipienten als eine gute Lehre und zugleich als eine freundliche Warnung mitteilen. Die Mannigfaltigkeit der Welt erscheint den Menschen zumeist anziehend und viel versprechend, doch sie besteht lediglich aus bunten Illusionen und schönen Täuschungen. Wie das Labyrinth ist die irdische Welt leicht zugänglich, aber schwer wieder zu verlassen.

Diese erschreckende Erfahrung macht die menschliche Seele auch in dem *Emblema 24* Zbigniew Morsztyns und in dem Emblem II des zweiten Buches *Vota animae sanctae* (Żądze Dusze Świątej) A. T. Lackis. Sie hat sich im weltlichen Labyrinth - *locus horridus* - verirrt und sie kann nun nicht mehr aus eigener Kraft den Ausweg finden. Beide Embleme beziehen sich auf das gleiche Bild²⁰³ - die Allegorie des menschlichen Daseins: ein Leuchtturm auf einem Felsen überragt das Labyrinth und - im Hintergrund des Bildes - das Meer mit zwei Schiffen, von denen eines im Begriff ist zu sinken. Von der Spitze des hohen Turms aus leitet der Bräutigam an einer Leine die als Pilger verkleidete menschliche Seele – die Braut, die sich soeben in der Mitte des Labyrinths befindet. Mit nach oben gerichtetem Blick kann sie ungehindert und sicher zu

¹⁹⁸ Comenius, *Das Labyrinth*, S. 248.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd., S. 251.

²⁰¹ Vgl. Tschizewskij, *Das Labyrinth*, S. 15-16.

²⁰² La Perrière, *Labyrinth und die vier Elemente*, in: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst*, Henkel/Schöne, Sp. 1200.

²⁰³ J. Pelc untersucht die Quellen und Inspirationen Z. Morsztyns *Emblemata*, u.a. den Einfluss der *Pia Desideria* Hermann Hugos, siehe: Pelc, *Obraz-słowo-znak*, S. 178ff; ders., *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*, S. 252, 397-400 (hier auch Bilder zu den Emblemen); ders., *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XII w.*, S. 300-322; ders., *Słowo i obraz*, S. 195, 263-274; Pelc/Pelc, *Wstęp*, in: *Emblemata, Morsztyn*, S. III-XIX).

Es war nicht ungewöhnlich, dass verschiedene Autoren zu den gleichen Bildern (Holzschnitten oder Kupferstichen) ihre eigenen oder paraphrasierten Inscriptios (Lemmata) und Subscriptios schrieben.

ihrem Ziel, dem Bräutigam, gelangen. Ein anderer Wanderer mit Stock wird von einem Hund an allen Gefahren im Labyrinth vorbei geführt. Gleichzeitig verlieren sich jedoch zwei Menschen hoffnungslos in verworrenen Wegen, zwei andere versuchen mühsam und mit zweifelhaftem Glück einen Berg zu erklimmen.

Obwohl beide Dichter das gleiche Bild als ihre *Pictura* (Icon) nutzen und als *Motto*, d.h. *Inscriptio* (Lemma) die Verse des 119 Psalms²⁰⁴ zitieren, unterscheidet sich ihre dichterische Sprache deutlich. Morsztyns 16-zeilige *Subscriptio* setzt sich aus den 11-silbigen Versen zusammen, die im Paarreim (aabb) gehalten sind. Bereits in den ersten Versen lässt sich eine Anhäufung rhetorischer Figuren wie *Enjambement*, *Interjektion*, *Hyperbaton* und *rhetorische Frage* beobachten: „O, jako moje nogi obłąkane / Weszły w te ścieżki świata powikłane“²⁰⁵ (V. 1-2) *O, wie gingen meine irrsinnigen Beine / herein in diese verwirrten Wege der Welt.* Diese stilistischen Mittel erzeugen einen Eindruck von Dynamik und geben uns in Verbindung mit den die Verirrung der Seele charakterisierenden Attributen (*Epitheta*) eine *Impression* des erschrockenen und verängstigten inneren Zustandes des lyrischen Ichs. Die im Labyrinth der Welt verirrte menschliche Seele²⁰⁶ ist der Verzweiflung und Konfusion ausgesetzt. Das weltliche Labyrinth erscheint noch verworrener und trügerischer als das berühmte, von Dädalos für König Minos erbaute Vorbild. Obgleich die Sonne hell scheint, sucht die Seele wie in Finsternis vergeblich nach dem Weg, der zum Ausgang führt. Orientierungslos im Labyrinth ist die Braut dazu verurteilt, unglücklich zu sein, denn nur derjenige darf Glück erfahren, der die richtige Lebensbahn betreten hat. Diesen Gedanken bringt der Arianer Morsztyn auch in der sapphischen Strophe des Gedichtes *Votum* zum Ausdruck.

Szczęśliwy, kóry na dwu prowadzących
Różno gościńcach nie idzie błędzących
Stopami, ale wie, któredy trzeba
Piąć się do nieba.²⁰⁷ (V. 5-8)

²⁰⁴ ZM-Embl. 24, in: ders., *Muza domowa*, Bd. 2, S. 25.

Z. Morsztyn führt als *Inscriptio* Ps. 119,5 an: „Niech będą drogi moje obrócone do strzeżenia sprawiedliwości twojej“ *Wären doch meine Schritte fest darauf gerichtet, / deinen Gesetzen zu folgen.*

Hugo/Lackis *Emblem II* wird falsch mit Ps. 118 überschrieben. Richtig wäre Ps. 119,5 oder Ps. 119,33 „Panie, prostuj drogi moje, abym strzegł sprawiedliwości Twoich“ *Herr, mach meine Wege grade, damit ich Deine Gesetze bewahre.*

AL -Embl. II, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 79.

²⁰⁵ ZM-Embl. 24, in: ders., *Muza Domowa*, Bd. 2, S. 25.

²⁰⁶ Es handelt sich hier um ein Rollengedicht. Aus den anderen Emblemen des Zyklus lässt sich schließen, dass die menschliche Seele dabei die Rolle des lyrischen Ichs einnimmt.

²⁰⁷ Morsztyn, Z., *Votum*, in: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, S. 565.

Diese desolante Situation führt die menschliche Anima zu der Schlussfolgerung, dass sie sich alleine und ohne Christus Hilfe niemals aus ihrer aussichtslosen Lage wird befreien können. Sie wendet sich unmittelbar an ihren Bräutigam-Christus²⁰⁸:

[...], i bez twej pomocy,
 Zbawicielu mój, nie wyńdę z tych błędów.
 mię sam cofnąć racz z takich zapędów,
 Ty, Przewodniku, nawiedź mię łaskawy,
 Na dobrą drogę i gościniec prawy;²⁰⁹ (V. 5-10)

Zu der Erkenntnis, dass der Mensch nur mit Gottes Hilfe und Führung aus der Sündenwelt errettet werden kann, gelangt das lyrische Ich auch bei Hugo/Lacki, der dichterische Sprachduktus ist hier jedoch grundsätzlich verschieden von dem Morsztyns. Der Inhalt des Gedichtes ist in drei Teile gegliedert. Zu Anfang des ersten Teils fragt die Menschenseele: „Gdzie się udam, między dróg wielą obłąkana, / gdy wszędzie różnym torem ścieżka udeptana?“²¹⁰ (V. 1-2) *Wohin*

*Der ist glücklich, wer auf zwei in verschiedene Richtungen
 Führenden Trakten nicht auf irrenden
 Füßen geht, aber weiß, auf welchem Weg
 Man zum Himmel hin steigen soll.*

²⁰⁸ Hinsichtlich des begleiteten Bildes ist hier zu erwähnen, dass die Anima das Zentrum des Labyrinths erreicht hat. Nun befindet sie sich in der Mitte, in der eine Selbsterkenntnis möglich wird. Der menschlichen Seele wird hier bewusst, dass sie ohne die Hilfe Gottes nicht errettet werden kann. Der Weg des Labyrinths erscheint hier also nicht nur als ein Weg des Absturzes, sondern auch als Weg der Reifung, vgl. Kern, Labyrinth, S. 27, 213, 295.

²⁰⁹ ZM-Embl. 24, in: ders., Muza Domowa, Bd. 2, S. 26.

*[...] und ohne deine Hilfe,
 Erlöser mein, komme ich nicht aus diesen Fehlern hinaus.
 mich alleine aus diesem Treiben zurückzuziehen
 Du, huldreicher Führer, bring mich,
 auf den rechten Weg und den einfachen Trakt;*

²¹⁰ AL-Embl. II, in: ders., Pobożne pragnienia, S. 79.

Auch Stanisław Herakliusz Lubomirski schildert in seinem Emblem *Adverbium Ósme Intetr/ Między* (Roztropność i Mądrość co jest i na czym stoi, naucza / Prudentia quid sit et in quo consistat, docet) die menschliche Pilgerfahrt durch den irreführenden und unübersichtlichen Weg des Daseins: „Inter spinas et aculeos, / Inter Saxa et ignes, / Inter abrupta et aspera, / Inter caeca et praecipitia,“ (V. 20-23) und die Verzweigung des Menschen: „Tam obscurum et fallax / quis monstrabit iter?“ (V. 9-10). Doch der Poet, Politiker und Philosoph Lubomirski sucht die Antwort nicht in der Religion. Seine Lebensmaxime ist PRUDENTIA; d.h. Weisheit und Besonnenheit:

*Eo modo,
 ut quidquid a nobis
 agitur,
 Prudentia vocetur.
 Haec enim sola
 Lux est animi,
 Clavis Virtutum,*

begebe ich mich, zwischen vielen Wegen verirrt, / wenn in verschiedenen Bahnen der Weg ausgetreten ist? Sie ist nicht in der Lage, sich zwischen dem rechten und dem linken Pfad²¹¹ zu entscheiden. In dem Labyrinth der weltlichen Sünde, in dem alle Wege gleichermaßen unübersichtlich und irreführend sind, hat die Anima die Richtung verloren. Weder Theseus im Labyrinth des Dädalos, noch Herakles am Scheideweg oder der Besucher des neuzeitlichen Irrgartens können unter solcher Orientierungslosigkeit gelitten haben wie die Seele, welche den trügerischen Weg des Weltlabyrinths beschreitet. Außerdem herrscht dunkle Nacht, so dass man mit dem >ciemnym okiem²¹² (V. 26) (*blinden Auge*) verräterische Fallen nicht erkennen kann. Wie der in ferne Länder wandernde Pilger, der bei Nacht und Unwetter in die Irre geht und um Hilfe ruft, so empfindet die Braut ihre ausweglose Lage. Da ihr jedoch von den Menschen keine Hilfe zuteil wird, stellt sie verzweifelt die immer gleichen Fragen: „Któżby mi się w tych błędach przewodnikiem zjawił? / Który by mię bóg z takich ciemności wybawił?“²¹³ (V. 39-40) *Wer erschiene mir in diesen Fehlern als Führer? / welcher Gott erlöste mich aus solchen Finsternissen?* Mit diesen Fragen beginnt der zweite Teil des Gedichtes. Die im Paarreim (aabb) gehaltenen 13-silbigen Verse schildern nun einige Exempel aus der Mythologie des klassischen Altertums, deren Helden (Theseus, Leander) einen gefährlichen Weg eingeschlagen und mit fremder Hilfe gemeistert haben. Außerdem nimmt der Dichter Bezug auf die biblische Tradition. Er führt hierbei Beispiele sowohl aus dem Alten Testament an - der Herr in einer Feuersäule bei Nacht als Wegweiser für sein Volk in der Wüste (Ex. 13, 21-22) - wie auch aus dem Neuen Testament - das Licht des Sterns von Bethlehem (Mt. 2, 1-12). Der Menschenseele wird schließlich bewusst, dass sie ohne Gottes Hilfe nie erlöst werden kann. Ihre Bitte in mythologische Analogien hüllend wendet sie sich in einer Ansprache an Gott:

*Pons securus super vitia,
Magistra et moderatrix vitae
humanae. (V. 154-163)*

Lubomirski, Adverbium Ósme, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 191-193, 199.

²¹¹ Zur Symbolik von >rechts< und >links< siehe s.v. *Rechts und Links* in: *Lexikon der Symbole*, Becker, S. 238-239; *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 607-608; *Knauers Lexikon der Symbole*, Biedermann, S. 356-357; Lurker, *Die Symbolbedeutung von Rechts und Links*, S. 95-128.

²¹² AL-Embl. II, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 80.

Das >ciemne oko< (*dunkle Auge*) bedeutet nach dem Wörterbuch des Polnischen des 16. Jhs. >blind<, in: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, Bd. 3, S. 468.

Das soll auch bedeuten, dass nach dem Sündenfall die inneren Augen des Menschen (die Augen der Seele) blind geworden sind.

²¹³ Ebd.

„Jam Tobie Tezeuszem, Ty bądź Aryjades, / a gdy będę Leandrem, Ty też Sestyjades“²¹⁴ (V. 49-50) *Ich bin Dir Theseus, sei du Ariadne, / und wenn ich Leander bin, (sei!) Du auch Hero.*

Wie Morsztyns Ich, so gelangt auch das Hugos/Lackis Ich an den Wendepunkt. Die Anima möchte den Ausweg aus dem Labyrinth finden.

Der Weg aus dem Labyrinth muß also als Erlösung verstanden werden; gewiesen wird er durch Christus, der mit Theseus identifiziert wird und im Zentrum des Labyrinths dessen Herrscher, den Minotauros = Satan überwindet. Christus kann diesen Weg nur weisen, weil er nicht nur Mensch, sondern auch Gott ist; seine Gott-haftigkeit wird als Ariadnefaden verstanden, der die Menschheit aus dem Labyrinth führt, sie also aus den Mauern der Erbsünde erlöst.²¹⁵

Während Z. Morsztyn allerdings bis zu diesem Punkt von einer expressiven und emotionalen Dichtersprache Gebrauch macht, so präsentiert sich dem Leser bei Hugo/Lacki die typische, mit vielfältigen Beispielen geschmückte Barockeloquenz (74-zeilige Subscriptio) im elegischen Stil. An diesem Wendepunkt setzt nun der dritte Teil des Werkes ein, mit dem Hugo/Lacki noch über Morsztyn hinausgeht. Um ihre Bitte vor Gott noch zusätzlich zu rechtfertigen, stellt Hugo/Lackis Anima das Bild des vergeblichen und chaotischen Treibens der Menschen auf der Erde dar (V. 51-64), die sich in ihrem Leben ohne Gottes Hilfe immer wieder wie in einem Irrgarten verlaufen. Den dritten Teil beendet die Braut mit dem Wunsch:

Bogdaj się droga moja prosto torowała
I prędkich kroków żadna zdrada nie wikłala,
Ale jako gdy strzała z łuku wyciągniona
Do celu zmierzonego bywa wypuszczona,
Tak niech idą tą drogą spieszne nogi moje
Kórą iść rozkazują przykazania Twoje.²¹⁶ (V. 65-70)

²¹⁴ Ebd., S. 81.

²¹⁵ Kern, Labyrinth, S. 213.

²¹⁶ AL-Embl. II, in: ders., Pobożne pragnienia, S. 80.

*Möge mein Weg sich grade bahnen
Und kein Verrat verwickle schnelle Schritte,
Aber wie ein gespannter Pfeil aus dem Bogen
Würde zum erstrebten Ziel hinausgeschossen
So mögen meine eiligen Beine diesen Weg betreten
Welchen deine Gesetze zu gehen befehlen.*

Hiermit schließen sich die vorletzten Verse an das Inscriptio des Emblems an. Die Anima wünscht sich, von nun an der metaphorische Pfeil in Gottes Händen zu sein, der von der Bogensehne - Jesus Christus – aus zum Ziel, d.h. zu den heiligen Gesetzen gesendet wird. Morsztyn dagegen knüpft an das Motiv aus der Pictura an. Die Braut möchte Gottes Worten wie an einer Leine folgen, um glücklich das ewige Ende zu erreichen. Sie bittet auch darum.

Niechaj mój umysł, wzniesiony do góry,
 Do tej kieruje bieg swój cynozury,
 Która ze w s z y s t k i c h b ł ę d ó w ²¹⁷ (B.R) mię wybawi
 kędy duch mój tęży, tam mię stawi.²¹⁸ (V. 13-16)

Die Erlösung von >allen Sünden< kann endlich die Seele vom Körper (Fleisch)²¹⁹ befreien und ihr den freien Weg zu Gott eröffnen. Morsztyns Anima empfindet,

²¹⁷ Das Thema der Sünde beschäftigt oft die Barockautoren. Man versucht mit Hilfe verschiedener Symbole und Bilder die Sünder und den Sünder wiederzugeben, vgl. Maciuszko, Symbole w religijności polskiej, S. 180f.

Wenn man im Wörterbuch des Polnischen des 16. Jhs. das Wort >błąd< (*Fehler*) nachschlägt, findet man acht zusätzliche Bedeutungen mit zahlreichen literarischen Beispielen und sechs Synonymen, in denen dieses Wort im Altpolnischen verwendbar war:

1. bezdroża, manowce (labiryntowy błąd); (Abwege, Irrwege (labyrinthischer Fehler))
2. odstępstwo od prawidłowości, chybienie, fałszywe mniemanie, omyłka, pomyłka; (Abweichung von der Regelmäßigkeit, Verfehlung, falsche Meinung, Fehler/Versehen, Irrtum)
3. odstępstwo od wiary, odszczepieństwo, herezja, kacerstwo; fałsz, złe, mylne, niezgodne z prawdą rozumienie spraw (dotyczy religii); (Abweichung vom Glauben, Abtrünnigkeit, Häresie, Ketzerei; Lüge/Unwahrheit, falsches, irrtümliches, mit Wahrheit nicht übereinstimmendes Verstehen der Dinge (die Religion betreffend))
4. świadomie niewłaściwe postępowanie, oszustwo; (bewusst, unrichtige Handlungsweise, Betrug)
5. grzech; świadome przekraczanie nakazów i przepisów religijnych; (Sünde, bewusste Überschreitung von Geboten und religiösen Regeln)
6. utrata panowania nad rozumem; głupie, nierozsądne postępowanie; deliramentum; (Verlust der Herrschaft über den Verstand, törichte, unvernünftige Handlungsweise; Wahnsinn (Delirium))
7. marność, ułomność, nieszczęście, los, wada; (Eitelkeit, Gebrechlichkeit/Schwäche, Unglück, Schicksal, Mangel)
8. błędzący w sprawach wiary; (Irrender in Sachen des Glaubens),

(Słownik polszczyzny XVI wieku, Bd. 2, S. 205-210).

Daraus lässt sich folgern, dass Z. Morsztyn alle Lebensbereiche, ebenso religiöse wie profane, berücksichtigt hat.

²¹⁸ ZM-Eblem. 24, in: ders., Muza Domowa, Bd. 2, S. 26.

*Möge mein nach oben emporgehobener Geist,
 Seinen Lauf nach diesem himmlischen Wegweiser lenken,
 Welcher mich von allen Fehlern erlöst
 Und wohin meine Seele eilt, dahin bringt sie mich.*

²¹⁹ Über das ewige Streben der Anima nach oben und den Kampf gegen das Fleisch, die Welt und Satan hat Mikołaj Sep-Szarzyński (um 1550-1581) als erster polnischer metaphysischer Poet am

ebenso wie die Seele Mikołaj Sęp-Szarzyński's, das Haus/Fleisch als Fessel, die ihr Streben himmelwärts behindert und sie im weltlichen Irrgarten einkerker.

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie!
 Ten nasz dom-ciało, dla zbiegłych lubości
 Niebacznie zajrzając duchowi zwierchności,
 Upaść na wieki żądać nie przestanie.²²⁰ (V. 5-8)

In Morsztyn's *Votum* stellt sich dies wie folgt dar:

Tak i ta nasza z nieba udzielona
 Częstka światłości, w cieniu położona,
 Jako niewolnik srogiego tyrana
 Władzy poddana,

Brzydkim tłumokiem ciała obciążona
 I snem głębokim prawie opojona
 Wzdycha do swojej niebieskiej dziedziny
 Z ziemskiej niziny.²²¹ (V. 53-60)

Im Labyrinth der Welt sehnt die Anima/Braut sich nach dem verlorenen Paradies, d.h. nach dem unschuldigen Ursprung und der endgültigen Erlösung aus der Wirrnis des irdischen Daseins. Sie erhofft dank Gottes Barmherzigkeit und Hilfe ihre himmlische Heimat wieder bewohnen zu dürfen: „[...] Tam w porcie

Ende der Renaissance gedichtet. Seine Sonette handeln von der Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz auf Erden und der Dualität der menschlichen Natur.

²²⁰ Sęp-Szarzyński, Sonet III. O wojnie naszej, którą wiedzimy z szatanem, światem i ciałem, in: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, S. 302.

*Doch nicht genug, o Herr! Denn Zornesbeben
 Faßt unser Haus, das Fleisch, dem es mißfällt,
 Daß ihm der Geist die flücht'ge Lust verstellt:
 Ewig zu fallen ist des Fleisches Streben.*

(Übersetzung nach der Ausgabe: Hernas, *Polnischer Barock*, S. 52).

²²¹ Morsztyn, Z., *Votum*, in: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, S. 566.

*So ist auch unser aus dem Himmel gekommene
 Teil des Lichtes im Schatten gelegen,
 Wie ein Sklave ist er der Herrschaft untertan
 Des grausamen Tyrannen,
 Belastet mit dem schrecklichen Bündel des Leibes
 Und durch den tiefen Traum fast berauscht
 Sehnt er sich nach seiner himmlischen Heimat
 Von der Erdenniederung aus.*

szczęśliwym / Wiatrem życzliwym / Pędzona stanie, [...]“²²² (V. 71-73) [...] *Dort am glücklichen Hafen / hält sie an, / getrieben von dem wohlgeneigten Wind, [...]*. Mit gleicher Hoffnung, sucht Kasper Twardowski nach der Rettung aus dem Labyrinth der Sünden, allerdings in der Form des dichterischen Gebetslieds, bestehend aus 11-silbigen Versen, die im Paarreim (aabb) gehalten sind. Der lyrische Subjekt-Dichter²²³ bedient sich dabei eines anderen Sprachdukus als die oben erwähnten Autoren. In seiner Invokation wendet sich Twardowski nicht unmittelbar an Gott, sondern an die Bewohner des Himmels:

mieszkańcy wieczni nieba wysokiego,
wydarci piekła z paszczeki wiecznego,
z daru Pańskiego za grzech załujący,
pokuty owoc godny przynoszący:²²⁴ (V. 819-822)

Er spricht jene Heiligen an, die zu den beliebten Gestalten der katholischen Kirche des Barock²²⁵ zählen. Sie mögen ihm helfen, so wie ihnen geholfen wurde. Dies signalisiert bereits die Überschrift (Motto), in der er partiell die Wörter des Hl. Viktors von Vita zitiert: „Securi de vobis, solliciti estote de nobis. / Prostrati rogamus, ut non spernatis vestros miseros peccatores“ (S. Victor Uticensis).²²⁶ Die dichterische Sprache erinnert an das Gebet eines Sünders in der Kirche vor den Bildern der Heiligen. Im Gegensatz zu den bereits erörterten Werken spricht dabei aber bei Twardowski nicht die Seele, sondern der Mensch selbst. Er hat seine tragische Situation erkannt und will nach Hilfe suchen:

²²² Ebd.

²²³ Der Autor und sein Werk *Łódź młodzi...*, dem dieses Lied entstammt, werden im Unterkapitel 2.5 *Der Garten der Selbsterkenntnis*, näher betrachtet.

²²⁴ Twardowski, *Łódź młodzi*, S. 57. Im Folgenden werden weitere Zitate unter Verwendung der Sigle „KT-Łm“ nachgewiesen.

*ewige Bewohner des hohen Himmels,
entrissen dem Abgrund (Schlund) der ewigen Hölle,
aus Herrengnade Bereuende,
würdige Frucht der Buße Bringenden.*

²²⁵ Den Bildern des hl. Zyprians, hl. Augustus, hl. Hieronimus, der hl. Magdalene von Ägypten und der hl. Maria Magdalena begegnete Twardowski bereits im Garten des Einsiedlers. Sie werden im Unterkapitel 2.5 *Garten der Selbsterkenntnis*, S. 84ff näher betrachtet.

²²⁶ KT-Łm., S. 57. Über die Quelle des Zitates: Ebd., S. 93.

Jak z labiryntu ręką czynionego,
 Nie mogąc znaleźć drogi weścia swego,
 Bez kłębka sznuru żaden się nie wracał,
 Ale już wiecznie żywot tam utracił,
 Tak ja współ z wami znam potrzebę moję,
 Żeć labiryntkie dzierżą mię podwoje.
 Wyścia nie znajdę – sznuru potrzebuję,
 Bez którego się umarłym być czuję.²²⁷ (V. 833-840)

Den >Faden< glaubt der Dichter in Christi Opfer, in seinem für die Menschheit vergossenen Blut zu finden. Der Strom des scharlachroten heiligen Blutes wird für ihn zum metaphorischen Rettungsfaden. Schon viele andere sind durch ihn aus dem Sündenlabyrinth errettet worden. Nun sollen sie mit ihrer Fürsprache dem verirrtten Poeten den Weg zu Gott und zu seiner Gnade erleichtern.

Der Labyrinthbegriff wird auch dann verwendet, wenn z.B. Unsicherheit, Angst und Orientierungslosigkeit im Leben des Barockmenschen als Folge des sündhaften Lebens und einer Neigung zum Bösen hin veranschaulicht werden sollen. Man glaubt, dass der Mensch selbst verantwortlich für die Umstände seines Lebens ist. Aufschlussreich erscheinen daher nicht nur der moralische Sündenfall des Individuums, sondern auch dessen innere Erneuerung, die Kraft zu einem neuen Leben und vor allem der Glaube an Gottes Hilfe und Erbarmen im Moment der Verzweiflung.

Die Absurdität der Welt erweckt das Bedürfnis nach einem Orientierungspunkt. Das Labyrinth, als Symbol der Verwirrung und des Chaos, beschreibt die Relationen zwischen dem Menschen und der Realität, entspricht aber nicht dessen existentiellen Bedürfnissen. Orientierung und Errettung von der Veränderlichkeit und Unbeständigkeit der Welt können in der Konstanz Gottes gefunden werden.²²⁸

²²⁷ KT-Lm., S. 57.

*Wie aus dem mit der Hand geschaffenen Labyrinth,
 In dem man den Eingang nicht finden kann,
 Kehrt niemand ohne Bindfaden - Knäuel zurück,
 Sondern er verlor dort schon auf ewig das Leben,
 So kenne ich gemeinsam mit euch meine Not,
 Dass mich das labyrinthische Tor gefangen hält.
 Ich werde den Ausgang nicht finden, ich brauche einen Faden,
 Ohne den ich mich wie tot fühle.*

²²⁸ Vgl. Gładewski, Poza człowiekiem i grzechem, S. 148.

2.4.2 Exkurs: Labyrinth- und Irrgärten

Der Ursprung des Labyrinthbegriffs liegt im Dunkel seiner fünftausendjährigen Geschichte. Wie geheimnisvoll und komplex seine Entwicklungsgeschichte und seine Transformationen sind, zeigen sowohl die verschiedenen erhaltenen Gestaltungsformen als auch die zahlreichen Bedeutungen im heutigen Sprachgebrauch.

Der Begriff Labyrinth wird häufig als Synonym für Irrgarten verwendet, obwohl es im Labyrinth, im Gegensatz zum Irrgarten, keine Wegkreuzungen und keine Wahlmöglichkeiten zwischen verschiedenen Pfaden, in denen man sich verirren kann, gibt.²²⁹ Im Labyrinth existiert lediglich ein in das Zentrum führender Umweg, der „[...] nur an einer einzigen Stelle nach außen offen“²³⁰ ist.

Labyrinth und Irrgärten wurden in jedem ambitionierten Garten des 16. und 17. Jahrhunderts obligatorisch als gärtnerisches Element eingeplant. Die ersten und schönsten Exemplare entstanden in Frankreich und Holland. Von dort aus breitete sich diese Mode bald auf andere europäische Länder - auch auf Polen²³¹ - aus. Mit der Entwicklung des Englischen Gartens wurde sie schließlich vernachlässigt oder ganz aufgegeben. Heute lässt sie sich nur aufgrund der erhaltenen Entwürfe rekonstruieren. Die >Wegewände< der Renaissance- und Barocklabyrinth und Irrgärten waren von beiden Seiten von den die Besucher überragenden Pflanzenhecken, Mauern und Zäunen umschlossen. Dies sollte den Blick auf Wegerichtungen verhindern und den Benutzern mehr Spannung und Spaß beim Begehen ermöglichen.²³² Daneben wurden auch einsehbare Parterrelabyrinth

²²⁹ Vgl. s.v. *Irrgarten* und *Labyrinth*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 143, 159; Wolff, *Auf dem Weg zur Mitte*, S. 8; Kern, *Labyrinth*, S. 14.

²³⁰ Kern, *Labyrinth*, S. 14.

²³¹ Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 57-114.

„Nigdy tak pałace bogate, budynki kosztowne i wykwintne, ogrody, wirydarze, sady, labyrinty (Hervorhebung von B.R.), fontanny nie zdobią zamków i dworów, jako wał porządnny, [...]“ schreibt Naroński, zit. nach Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 58.

Niemals sollten Schlösser und Herrenhöfe durch prachtvolle Paläste, kostbare und elegante Gebäude, Gärten, Lustgärten (Viridarien), Obstgärten, Labyrinth, Springbrunnen geschmückt werden, sondern nur durch einen soliden Wall, [...].

²³² Vgl. Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 359f; s.v. *Irrgarten*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 143; Wolff, *Auf dem Weg zur Mitte*, S. 8; Augustin/Rasper, *Vergnügliches Irren in Englischen Gärten*, S. 68-70; Hallman, *Das Rätsel der Labyrinth*, S. 127.

Während Małgorzata Szafrńska im Gartenlabyrinth des 16. und 17. Jhs. noch komplizierte und philosophische Inhalte sehen will, sind diese für Kern bereits nicht mehr spürbar. Nach ihr sind die Wanderungen in Gartenlabyrinth nicht nur Spiele, sondern sie vermitteln auch komplizierte Inhalte, die mit der Naturphilosophie, der Konzeption des jenseitigen Lebens, der Alchemie oder der Idee der Gegensätzlichkeit des materiell-geistigen Weltwesens verbunden sind, vgl. Szafrńska, *Symbolika labiryntu w ogrodzie*, S. 64. Bei Kern dagegen: „Der weltanschaulich-

angelegt, die sich durch Übersichtlichkeit auszeichneten und in denen ein Verirren somit nicht möglich war.

Eine große Bedeutung kam dem Labyrinth-Motiv vor allem in der Literatur und bildenden Kunst zu, weil „[...] das eigentliche Labyrinth - im Gegensatz zum Irrgarten - kaum verbalisiert werden kann, so daß sich also Labyrinth-Metaphern meist auf die Irrgarten-Vorstellung beziehen.“²³³ Als Metapher für schwierige und gefährvolle Wege oder Situationen war es schon im Sprachgebrauch der Antike bekannt. Als solche wurde das Labyrinth-Motiv auch in spätere Epochen übertragen und häufig gebraucht.²³⁴

Das Labyrinth diente dabei vor allem zur Darstellung der irdischen Welt, es wurde als Sinnbild aller Schwierigkeiten des menschlichen Daseins verwendet.²³⁵

Dieses Motiv scheint ebenso schwierig wie vielseitig deutbar zu sein, zudem erscheinen die Quellen oftmals als schwer zugänglich. Trotzdem wird von den Forschern der Versuch unternommen, einen umfassenden Überblick über die möglichen Bedeutungen zu geben.

Das Betreten des Labyrinths wird als Initiationsritus verstanden. Nur ein Eingang führt von Außen in den isolierten Innenraum, der dem Wanderer zunächst als diffizil und abschreckend erscheint. Von dem Besucher des Labyrinths wird Ausdauer zur Bewältigung physischer und psychischer Erschwernisse erwartet, die ihm helfen soll, den sich abwechselnd dem Ziel nähernden und wieder von ihm entfernenden Weg durchzustehen. Nur demjenigen, der im Stande ist, alle Belastungen zu ertragen, gelingt es, die Mitte - das Ziel - zu erreichen.²³⁶

Erst im Zentrum sind die Möglichkeit der Selbstbegegnung und Selbsterkenntnis und die Chance zu einer möglichen Umkehr gegeben. Diese kann jedoch nur dann erfolgen, wenn die alte Lebensweise aufgegeben wird. „Wer das Labyrinth

metaphysische Gehalt der Labyrinth-Vorstellung, noch spürbar bei den Liebes – Labyrinth, wurde bis zur Unkenntlichkeit verdünnt.“ Kern, Labyrinth, S. 359.

²³³ Kern, Labyrinth, S. 26.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 13; Jaskolski, Das Labyrinth, S. 19; Bord, Irrgärten und Labyrinth, S. 10; Frühe, Das Paradies ein Garten, S. 296.

²³⁵ Die künstlerisch-literarischen Beispiele sind partiell benannt z. B. s.v. *Labyrinth*, in: Themen und Motive in der Literatur, Daemrich, S. 237-238; Hocke, Die Welt als Labyrinth, S. 125-131; Kern, Labyrinth, S. 295-307; Szafrńska, Symbolika labiryntu w ogrodzie, S. 72f, Fußnote 39, S. 77-87.

Der Labyrinthbegriff regt auch die visuelle Phantasie der Menschen an. Piotr Rypson hat in seinem Buch *Piramidy, słońca, labirynty* (Pyramiden, Sonnen, Labyrinth) zahlreiche Beispiele (mit Bildern und Bibliographie) für Figurengedichte beschrieben, die in einer Labyrinthform gestaltet wurden.

²³⁶ Vgl. Kern, Labyrinth, S. 26f.

verläßt, verläßt es nicht als alter Adam, sondern wiedergeboren in einer neuen Existenz(phase, ebene): Im Zentrum vollziehen sich Tod und Wiedergeburt.²³⁷

Das Verlassen einer Daseinsebene und der Übergang zu einer anderen, besseren stehen mit der Initiation in einem engen Zusammenhang. Der spirituelle Tod in der Mitte des Labyrinths bedeutet das Sterben des bisherigen Menschen, die spirituelle Wiedergeburt dagegen die Umkehr und den Weg hinaus in eine neue Existenz.²³⁸ Auch der physische Tod kann als Übergang in einen anderen Daseinszustand interpretiert werden, jedoch nur in der Annahme eines Lebens nach dem Tod. „Der Weg ins Labyrinth bedeutet dann den Weg in die Unterwelt, wobei die Rückkehr zur Mutter Erde mit der Hoffnung auf Wiedergeburt verbunden ist.“²³⁹

Auch als Sinnbild für die christliche Heilslehre erfreut sich das Labyrinth-Motiv großer Beliebtheit. Der Gang durch die Wege des Labyrinths wird einerseits als Katharsis der menschlichen Anima verstanden, als Zeit der Erwartung und Annäherung an die rechten Wege Gottes; andererseits steht er für die Verführungen der Sündenwelt.

Beide Aspekte der christlich-moralisierenden Umdeutung – Labyrinth als Sündenwelt und als Läuterungsweg – gehen vielfach ineinander über. Sie wurden wohl auch oft miteinander verwechselt, da der moralisch-lehrhafte Gehalt derselbe bleibt. Bei beiden stellt sich gleichermaßen die Frage nach der Erlösung, beantwortet durch das Kreuz im Labyrinth.²⁴⁰

Demgemäß wird Theseus und sein mythologischer Kampf gegen den Minotaurus auf die christliche Ebene umgedeutet. Der Minotaurus wird zum Symbol für Satan und Tod, der durch Theseus - das Opfer Christi - besiegt wird. Die göttliche Seite Christi dagegen erscheint als Ariadnefaden, der die Menschheit aus dem Labyrinth der Erbsünde und aller übrigen Vergehen befreit.²⁴¹ Der Mensch bleibt in diesem Kampf gegen das Böse passiv. Seine Rolle beschränkt sich auf das >Folgen des Fadens< hin zu Gottes Gnade.

²³⁷ Kern, Labyrinth, S. 27.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 28; Szafrńska, Symbolika labiryntu w ogrodzie, S. 66.

²³⁹ Kern, Labyrinth, S. 28.

²⁴⁰ Ebd., S. 213.

²⁴¹ Vgl. ebd.; Szafrńska, Symbolika labiryntu w ogrodzie, S. 69f.

Die christliche Kirche nutzte schon früh die magisch-vielschichtige Bedeutung des Labyrinths zu religiösen Zwecken, indem sie in mittelalterlichen Kathedralen die Anlage und Verwendung von Bodenlabyrinthen als Bußwege²⁴² für die Gläubigen - „Jerusalemwanderungen in den Spuren der Kreuzritter“²⁴³ - empfahl. Mit seinen zahlreichen Bedeutungen kann das Labyrinth mit dem Menschen als *homo viator* in seiner Mitte auch als ein Symbol des Weges und der Wanderung verstanden werden.

²⁴² Vgl. Hocke, Die Welt als Labyrinth, S. 126.

²⁴³ Hallman, Das Rätsel der Labyrinth, S. 127.

2.5 Der Garten der Selbsterkenntnis

Die Ausweisung des Menschen aus dem Paradies und seine Vertreibung in die reale Welt, die dem Barockmenschen oft als Irrgarten erscheint, bedeutet noch nicht, dass Gott auf sein Werk - den Menschen - verzichtet hat. Laut Neuem Testament sucht Gott nach dem, der >Gottes Weinberg< verlassen hat und vom Weg der Tugend abgekommen ist. „Czemu na ścieżkę Boga prawdziwego / nie masz się? Czemu w przykazanie Jego / z jarzmem świętych cnót nie zaprzężesz? Czemu / nic nie pomagasz Ojcu czeladnemu / <w> winnicy Jego [...]”²⁴⁴ (V 237-241) *Warum machst du dich nicht auf den Weg / des wirklichen Gottes? Warum spannest du dich nicht an sein Gebot mit dem Joch der heiligen Tugend? Warum hilfst du nicht dem Vatergott in seinem Weinberg [...], fragt amor divinus*²⁴⁵ den Helden des Poems *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*²⁴⁶ (Das aus der Flut zum Ufer treibende Boot der Jugend) Kasper Twardowskis. Der himmlische Botschafter *amor divinus* kämpft auf einer Wiese außerhalb der Stadt siegreich gegen den *amor profanus*, den bisherigen Begleiter des Protagonisten²⁴⁷, und schickt den Sünder zu einem in der Nähe im Wald lebenden Einsiedler.

Bei den Protagonisten der allegorischen Werke, deren Konstruktion auf Pilgerschafts- oder Wanderungsmotiven basiert, wird oft die innerliche Disharmonie der Helden hervorgehoben. Sie kommt aus der Überzeugung, dass der Mensch aus zwei verschiedenen Wesen besteht, aus dem geistigen und dem weltlichen, und dass sein Wille durch Teufel, Welt und Fleisch ständig bedroht wird. Dabei muss der Mensch eine Entscheidung treffen, welche symbolisch als die Wahl des Weges dargestellt wird. Die >richtige< Wahl bedeutet, dass der Pilger/Wanderer von seinem Weg nicht abweicht und sich meistens von einem große Autorität besitzenden Führer leiten lässt.²⁴⁸

²⁴⁴ Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „KT-Lm“ nachgewiesen: KT-Lm, S. 38.

²⁴⁵ Über das Motiv des *amor divinus* in der Barocklyrik siehe: Künstler-Langner, *Motyw boskiego posłańca w barokowej liryce europejskiej*, S. 315-324.

²⁴⁶ Ryszard Montusiewicz sieht in diesem (1618) und in Twardowskis nächstem Werk *Pochodnia Miłości Bożej z pięćią strzał ognistych (1628)* (Die Fackel der Gottesliebe mit den fünf flammenden Pfeilen) den Beginn der Strömung der mystischen Lyrik im Polen des 17. Jahrhunderts sowie die deutliche literarische Anknüpfung an die Bibel, vgl. Montusiewicz, *Biblia w „ogrodzie mistycznym“*, S. 189

²⁴⁷ Von der >Freundschaft< mit Cupido handelt sein früheres Werk *Lekcje Kupidinowe (1617)* (Cupidos Stunden).

²⁴⁸ Vgl. Abramowska, *Peregrynacja*, S. 136f; Sokołwska, „Jesteś, który jesteś, ...”, S. 90.

Deswegen wird dem Protagonisten empfohlen, von der Außenwelt Abschied zu nehmen, denn „[...] der Wald ist eine Chiffre für die Entfernung von der Welt und könnte ebenso gut durch den Begriff 'abgelegener Ort' ersetzt werden“²⁴⁹:

Tam z dawnych czasów pasterz zaszły w lata
w małej chałpce schował się od świata,
a w krąg go puszcze obeszły szerokie:
cedry, cyprysy i sośnie wysokie²⁵⁰ (V. 277-280)

Aber der Protagonist²⁵¹ betritt das Häuschen nicht sofort. Zuerst hört er draußen sechs didaktische Lieder, die von der Jugend und von den auf diese in der Welt wartenden Gefahren handeln. Erst als das Morgenlicht²⁵² den Himmel zu erleuchten beginnt, traut er sich, an die Türe zu klopfen. Der Eremit macht sie jedoch nicht sofort auf.²⁵³ Nicht jeder kann ins Haus hineingehen. Nur diejenigen,

Über die möglichen Muster und Vorbilder, die K. Twardowski für sein Werk gewählt hat, siehe: Kamykowski, Kasper Twardowski, S. 44-61.

²⁴⁹ Garber, *Der locus amoenus*, S. 268.

²⁵⁰ KT-Lm., S. 39.

*Ein Hirt in hohem Alter versteckte sich dort seit langen Zeiten
in einem kleinen Häuschen vor der Welt,
und die Wälder krochen um ihn herum:
Zedern, Zypressen und hohe Kiefern.*

²⁵¹ Der Protagonist erhält keinen Namen, aber man kann in diesem Fall über den Autor, Kasper Twardowski, sprechen, da viele Stellen im Poem darauf hinweisen, dass der Autor sich mit dem Protagonist gleichsetzt, wie sich an den autobiographischen Zügen in der Widmung des Werkes (V. 1-102) erkennen lässt. Aus dem Vorwort erfahren wir auch, dass Twardowski Anhänger und später Mitglied der Versammlung der Kongregacji Wniebowzięcia NPM in Krakau war, dank deren er aus einem >verlorenen Schaf< wieder ein tief gläubiger Katholik wurde. Dort lernte er auch die religiöse Literatur und sakrale Malerei kennen, die von der Jesuitenkonvention gerne zur Belehrung und Bestärkung der Gläubigen verwendet wurden. Was auch im Einklang mit den Lehrsätzen des Jesuitengründers war - Ignatius von Loyola schreibt: „Schmuck und Gebäude von Kirche loben, ebenso Bilder, und sie gemäß dem verehren, was sie darstellen“, (S. 150) oder „Das häufige Hören der Messe loben; ebenso Gesänge, Psalmen und lange Gebete innerhalb und außerhalb der Kirche,“ Loyola, *Geistliche Übungen*, S. 149; vgl. auch Mrowcewicz, *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*, S. 19.

²⁵² Die stimmungsvollen Deskriptionen der sich ändernden Tageszeiten in Twardowskis religiösen Werken entsprechen immer seinem inneren Zustand, vgl. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 161; Sokolski, „Miejsce to zowią żywot...“, S. 77.

Sie können ebenso auf die numinose Ordnung in der Welt hinweisen, was Erich Trunz in seinem Buch über den deutschen Barock bemerkt hat: „Das Analogon des Göttlichen ist im Naturbereich das Licht, das Analogon des Luziferischen das Dunkel; und zwar als etwas im Sein Begründetes, und nicht etwa so, daß der Mensch diese Auffassung von sich an die Natur heranträgt. Gott hat die Dinge so zusammen geordnet; die Natur weist auf die Heilsordnung hin. Der Wechsel von Nacht und Tag ist bildhafte Entsprechung der Stellung des Menschen zwischen Sünde und Gnade.“ Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, S. 15f.

²⁵³ Vgl. s.v. *Tür, Tor*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 773.

die nach der Möglichkeit der Buße oder um Rat suchen, dürfen den Fuß über die Schwelle des Hauses setzen. So findet symbolisch der Übergang zwischen zwei verschiedenen Bereichen statt. „Schwelle und Tür zeigen auf unmittelbare und konkrete Weise die Aufhebung der räumlichen Kontinuität; darin liegt ihre große religiöse Bedeutung, denn sie sind Symbole und Mittler des Übergangs in einem.“²⁵⁴ Dann wird der Held vom Einsiedler in einen Garten geführt, in dem er über seine Sünden nachdenken und Gott um Erbarmen anbeten soll. Er verlässt auf diese Weise den Bereich des Profanen und betritt einen neuen, den des Sakralen.²⁵⁵

Twardowski wählt in diesem Lehrpoem den Garten als Ort des Geschehens durchaus bewusst. An verschiedenen Passagen wird deutlich, dass der Autor sich auf die *Konfessionen* des katholischen Heiligen Augustinus bezieht. Zahlreiche Zitate und Verweise (z.B. die Verehrung der eigenen Mutter) auf Augustinus' Buch weisen darauf hin, dass der polnische Dichter gerne nach Vorbildern bei diesem Kirchenvater gesucht hat.²⁵⁶

Twardowski erwähnt auch nicht, welcher Kongregation der Eremit angehört. Aber in Polen des 17. Jahrhunderts waren vor allem zwei Eremitenorden bekannt:

Zum Symbol der Tür als das der Abgrenzung wie auch des Übergangs zwischen zwei verschiedenen Bereichen, siehe auch s.v. *Tür, Tor*, in: Lexikon der Symbole, Heinz-Mohr, S. 292-294; Lexikon der Symbole, Becker, S. 314; Knauer's Lexikon der Symbole, Biedermann, S. 339-341.

²⁵⁴ Eliade, *Das Heilige und das Profane*, S. 26; vgl., ders., S. 157.

²⁵⁵ Vgl. s.v. *Tür, Tor* und *Pforte*, in: Lexikon der Symbole, Heinz-Mohr, S. 293; Lexikon der Symbole, Becker, S. 314; Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, S. 112f.

²⁵⁶ Vgl. Montusiewicz, *Kaspra Twardowskiego debiuty*, S. 220; Kamykowski, *Kasper Twardowski*, S. 38-42; über die möglichen Muster und Vorbilder, die K. Twardowski sonst für sein Werk gewählt hat, siehe: Kamykowski, *Kasper Twardowski*, S. 44-61.

Das Motiv des Gartens taucht auch bei Augustinus selbst auf. Eine dem Augustinus erzählte Geschichte über die Bekehrung zwei kaiserlicher Begleiter hat sich im Garten zu Trier abgespielt: „Die beiden letzteren gingen ohne Ziel dahin [in den Garten, B.R.] und stießen plötzlich auf eine Hütte, in der einige Deiner (Gottes, B.R.) Knechte wohnen, Arme im Geist, denen das Himmelreich gehört. Dort fanden sie ein Buch, in dem das Leben des Antonius beschrieben war. [...] Und beide waren von nun an Dein und bauten sich ihren Heilsturm auf und brauchten dazu nur ihre ganze Habe zu verlassen und Dir nachzufolgen.“ Augustinus, *Bekenntnisse*, Buch 8, 6, S. 191, 192.

Schließlich hat auch die Bekehrung des Augustinus selbst in einem Garten stattgefunden:

„Zu unsrer Herberge gehörte ein kleiner Garten, den wir samt dem ganzen Haus benutzten, [...]. Dorthin hatte mich der innere Aufruhr getrieben; hier störte keiner den brennenden Streit, den ich mit mir begonnen hatte, und der hier auch den Austrag finden sollte, von dem Du wußtest, ich aber nicht.“, ebd., S. 195.

In der Malerei wird vor allem die Szene im Garten unter einem Feigenbaum (Buch 8, 12) dargestellt, in der der Hl. Augustinus eine kindliche Stimme vom Himmel *tolle, lege* sprechen hört, z.B. Jacques Callot, *Images de tous les saints*, 1631, vgl. s.v. *Hl. Augustinus*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Aurenhammer, Bd. 1, S. 267f; *Iconographie de L'art chrétien* par Louis Réau, Bd. 3, S. 153.

Kamaldulenser und Kartäuser, die isoliert von der Außenwelt im Einklang mit der Natur leben wollten²⁵⁷, und die ihm vielleicht als Muster hätten dienen können:

W centrum uwagi życia pustelniczego znajduje się świętość przyrody w jej formach pierwotnych. W jej walorach mnich kamedulski odnajduje właściwe miejsce do realizacji swego życia, po opuszczeniu świeckiego świata miejskiego. To ona jest gwarancją pełnej izolacji, niezbędnej dla życia zakonnego, [...]. Siedziby kamedulskie dają początek wielkim zamysłom kontrolowania obszarów krajobrazów naturalnych.²⁵⁸

Jan S. Bystron dagegen behauptet, dass das Einsiedlerleben nicht nur von Mönchen gesucht wurde, sondern auch von Laien.

Nie brakło też pustelników po lasach, przy drogach, zwłaszcza w górach. Rozmaite przyczyny skłaniały ludzi do obierania dożywotniej samotności; najczęściej nieszczęścia osobiste, czasem pokuta za grzechy, często także i dewocja. [...] Chodźko w Obrazach litewskich pokazał nam ostatniego pustelnika na Litwie, który z powodu nieszczęść rodzinnych osiadł pod Borunami, aby w bliskości cudownego obrazu dokonać swych dni na kontemplacji i modlitwie.²⁵⁹

²⁵⁷ Vgl. Piersiak, Pustelnia sarmacka, S. 401; Kitowicz, Opis obyczajów za panowania Augusta III, S. 89-93; Ciołek, Ogrody polskie, S. 19, 21.

Einsiedlerklöster der Kartäuser, in denen es sowohl einen großen Zentralgarten mit Friedhof wie auch einem Komplex von einzeln Einsiedlereien gibt, besitzen getrennte kleine Gärtchen in der Form der Blumengärtchen, vgl. Charageat, Sztuka ogrodów.

Heutzutage wird die Tradition der Eremiten z.B. noch bei den Kamaldulensern gepflegt, die in der Nähe von Krakau auf dem Silberberg ihr Kloster und ihre Einsiedlerhäuschen im Grünen des gepflegten Gartens besitzen.

²⁵⁸ Romby, Sacrum i las, S. 177.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit des Einsiedlerlebens steht die Heiligkeit der Natur in ihren ursprünglichen Formen. In ihren guten Eigenschaften findet der Kamaldulensermonch den richtigen Ort, um nach dem Verlassen der städtischen Laienwelt sein Leben zu realisieren. Sie ist Garantie der vollkommenen Isolation, die im Klosterleben benötigt wird, [...]. Mit den Kamaldulenserwohnstätten beginnen große Pläne für die Überwachung von Flächen der Naturlandschaften.

²⁵⁹ Bystron, Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, S. 333.

Es gab auch viele Eremiten in Wäldern, neben den Wegen, besonders im Gebirge. Verschiedene Ursachen bewegten die Menschen zur Wahl der lebenslänglichen Einsamkeit, am häufigsten persönliches Unglück, manchmal eine Buße für Sünden, oft auch eine Devotion. [...] Chodźko in Litauenbildern zeigte uns den letzten Einsiedler in Litauen, der sich aufgrund von Familienunglücken unweit Borunys niederließ, um in der Nähe eines Wunderbildes sein Leben in der Kontemplation und im Gebet zum Ende zu führen.

Der Garten in Twardowskis Gedicht ist von der wilden, fremden Umgebung (Wald) durch eine Mauer abgetrennt. Aber in diesem Wald wachsen Bäume, denen eine bestimmte religiöse Symbolik zugeschrieben wird. Zypresse und Zeder versinnbildlichen u.a. die Unsterblichkeit, Gerechtigkeit und Selbstbeherrschung.²⁶⁰ Der im Garten Gottes wachsenden Zypresse (Ez 31,8) werden außerdem Abwehrkräfte gegen bösen Zauber nachgesagt.²⁶¹ Der Name der beiden Bäume wird mehrfach in der Bildersprache der Bibel verwendet (z.B., Hld 5,15; Ps 92,13). Sie sind auch die Baumsymbole für Maria.²⁶² Das kann einerseits bedeuten, dass der Garten bereits von außen dadurch geschützt ist, andererseits aber auch als sakraler Bereich gezeichnet ist. Und die Inschrift²⁶³ über der Pforte vermittelt den Hinweis auf den Rang dieses Ortes. Der Dichter knüpft an dieser Stelle an den Topos des verschlossenen Gartens²⁶⁴, *hortus conclusus*, - dessen Wurzeln in dem Hohelied (Hld 4,12) liegen - oder an die Idee des Paradiesgartens an.

Allerdings entwickelt Twardowski, der Anhänger der Jesuitenkongregation der Himmelfahrt Marias, in seinem Poem doch ein anderes Konzept des verschlossenen Gartens. Er ist zwar nur unter bestimmten Bedingungen erreichbar, aber der Held darf ihn dank Gottes Barmherzigkeit und seiner freien Entscheidung, ein neues Leben zu beginnen, betreten.

In Twardowskis Garten spiegelt sich nur partiell die Realität der Natur wider, weil nicht sie für den Autor wichtig ist, sondern die allegorische Bedeutung des Gartens. Der sinnbildliche Aufbau des Poems benötigt selbstverständlich auch einen metaphorischen Garten. Gerhard Kurz hebt hervor, dass Muster der deskriptiven Allegorie der Traum, die Vision und der meist abgegrenzte Raum seien. Ein solcher Raum sei der *locus amoenus* und der Garten, [...].²⁶⁵

Bereits die Zusammensetzung der Obstbäume erinnert nicht an einen bescheidenen Einsiedlergarten, sondern an einen mit exotischen Düften

²⁶⁰ Vgl. s.v. *Zeder* und *Zypresse*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 847-848, 860.

²⁶¹ Vgl. Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 33.

²⁶² Vgl. Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 161f.

²⁶³ „Sanum consilium resque locusque dabunt, / ubi cervi abiciunt cornua.“ KT-Lm, S. 47.

Die Bedeutung und die Quelle dieses Zitats wurden vom Buchherausgeber auf der Seite 87 bekannt gegeben.

²⁶⁴ Über die Veränderungen dieses Topos in der Literatur schreibt Jarosław M. Rymkiewicz in seinem Buch *Myśli różne o ogrodach* (Diverse Gedanken über Gärten) im Kapitel *Hortus conclusus*, S. 171-230.

²⁶⁵ Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 50, vgl. auch Montusiewicz, *Biblia w „ogrodzie mistycznym“*, S. 201; Kamykowski, *Kasper Twardowski*, S. 52.

überfüllten, paradiesartigen Ort²⁶⁶, dessen sensuelle Beschreibung²⁶⁷ die Geschmacks-, Seh-, Tast- und Geruchssinne erregt. Auf diese Weise wird beim Rezipienten die Vorstellung der sinnlichen Wahrnehmung erweckt, die den Protagonisten bei der Wanderung begleitet:

On śliczny ogród, przedtym mnie nieznanym,
barzo misternie był wybudowany.
[...]
po płotach wonne cytryny wisi<a>ły,
zapach wzbyt wdzięczny z siebie wydawały.
Daktyłów wiele na palmach widziałem,
pomarańcz pełne drzewa uważłem,
inszych owoców tam rozmaite dziwy
czynią apetyt do urwania chciwy,²⁶⁸ (V. 509-518)

Mit den erweckten Sinnen geht der Held vorbei an den Kräuterbeeten und weiter zum Blumengarten, in dem er nebeneinander in >pięknej kwiatów zgodzie²⁶⁹ (V. 522) (*einem schönen Einklang der Blumen*): Narzissen – Symbol der Selbstliebe oder der Auferstehung Christi – neben Veilchen – Sinnbild der Demut der Gottesmutter oder Passion Christi²⁷⁰ – findet. Er entdeckt auch einen duftenden Rosenstrauch, in dessen Schutz sich der besiegte und verwundete Cupido verkrochen hat. Der Autor ist zunächst so überrascht, dass er selbst nicht weiß, ob

²⁶⁶ Der Klostergarten soll nicht nur nützliche Funktionen besitzen, sondern auch symbolisch an das irdische Paradies erinnern, vgl. Delumeau, *Historia rajy*, S. 116; Schnack, *Traum vom Paradies*, S. 105; Kobieltus, *Człowiek i ogród rajski*, S. 139f, 158.

²⁶⁷ Vgl. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 165f.

²⁶⁸ KT-Łm, S. 47.

*Er- der schöne Garten, der mir früher nicht bekannt war,
sehr kunstvoll war erbaut.*

[...]

*auf den Zäunen hingen duftende Zitronen,
die ein sehr angenehmes Aroma verbreiten.*

*Viele Datteln sah ich auf den Palmen,
von Orangen volle Bäume merkte ich,
mannigfache Wunder anderer Früchte
wecken dort gerne Lust zum Pflücken.*

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Vgl. s.v. *Narzisse* und *Veilchen*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 517; 787-788; Kandeler, *Symbolik der Pflanzen und Farben*, S. 48.

Die Narzisse kann bei den Christen auch der Sieg über die Selbstliebe und den Tod symbolisieren, vgl. s.v. *Narzisse*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 517.

Die Einführung des Kontrasts (Selbstliebe-Demut) verstärkt die Intensität der sinnlichen Empfindung des Helden, vgl. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 166.

er davon berichten sollte: „[...] ach! (powiedzieć, czy zamilczeć?) na spodzie / ujrzę w różowym Kupidyndy chłodzie“²⁷¹ (V. 529-530) [...] *ah! (soll ich sagen, oder verschweigen?) auf dem Boden / erblicke ich Cupido in Rosenkühle*.²⁷² Es stellt sich die Frage, wie und warum der Gott der sinnlichen Liebe sich ausgerechnet im Garten des Eremiten versteckte. Möglicherweise weil die Rose auch als Symbol seiner Mutter - Liebesgöttin Venus – galt. „Die Rose gehört dem religiösen und dem weltlichen Bereich an, sie ist das Symbol für Maria und für Aphrodite“²⁷³ oder aber auch weil die Rose als Sinnbild „[...] [der] die Vergänglichkeit und [der] die Ewigkeit, [...] der Trauer und der Hoffnung“²⁷⁴ zugeordnet wurde, genauso wie die Liebe. Der Protagonist kann noch einmal in der Gestalt des blutig geschlagenen Cupidos den Untergang seines früheren Lebens ansehen. Die Flucht des *amor profanus* aus dem Garten bedeutet den völligen Verlust seiner Macht über den Helden und ermöglicht es diesem, auf eine neue Lebensweise hoffen zu dürfen. Aber bevor es dem Sünder gestattet wird, sich auf den Weg zu seinem höchsten Ziel – der Vereinigung mit Gott – zu machen, muss er noch *ogród poznania grzechu*²⁷⁵ (*den Garten der Sündenerkenntnis*) kennen lernen, um seine bisherige Existenz genauer zu bewerten. Das sollte ihm durch die Besichtigung der vorhandenen weiteren Räume im Garten ermöglicht werden. In dem ersten Saal betrachtet er die Tafel mit den personifizierten Darstellungen der sieben Todsünden. Sie repräsentieren die gesamten Sünden, die die Menschen von Gottes Wegen ablenken. Diesen folgen Bilder mit den berühmten büßenden Sündern - Petrus, Augustinus, Hieronymus, Zyprian, Maria von Ägypten und Maria Magdalena²⁷⁶-, zu denen

²⁷¹ KT-Łm, S. 48.

²⁷² Die Rose findet man als Symbol der Verschwiegenheit in Beichtstühle geschnitzt; „*sub rosa* = 'unter der Rose' - im Vertrauen sagen“ - vgl. s.v. *Rosa*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 630; Knaurs Lexikon der Symbole, Biedermann, S. 365; Symbolik der Pflanze, Beuchert, S. 283. Dass die Wendung *sub rosa* weit verbreitet war, kann man auch in den späteren Epochen noch erfahren. „Ein durch J. J. Winckelmann im 18. Jahrhundert überliefertes Epigramm berichtet, das Venuskind Cupido habe Harporkrates, dem Gott des Schweigens, eine Rose gegeben, damit dieser über das Treiben seiner Mutter Stillschweigen bewahre“, Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 113. So könnte die Rose auch den Autor an das Recht des Schweigens erinnern.

²⁷³ Wunderlich, Vorwort, in: *Die Rose pflück ich Dir*, S. 13.

²⁷⁴ Ebd.; vgl. auch Kandeler, *Symbolik der Pflanzen und Farben*, S. 18.

²⁷⁵ Montusiewicz, *Biblia w „ogrodzie mistycznym“*, S. 202.

²⁷⁶ Die visuelle Kunst soll nicht nur die Vorstellungskraft des Betrachters anregen, sondern vor allem das Verstehen von Gottes Heilslehre und die Handlung gegenüber seinen Kreaturen erleichtern, vgl. Włodarski, *Obraz i słowo*, S. 28-29. Die Bilder von den Büßenden, besonders des hl. Petrus und der Maria Magdalena gehörten zu den beliebtesten jener Zeit, vgl. Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, S. 54; Straten, *Einführung in die Ikonographie*, S. 100; Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego*, S. 177; Kamykowski, Kasper Twardowski, S. 54f, 87; Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 304-309, 318; Pelc, *Obraz-Słowo-Znak*, S. 144.

Kasper Twardowski akzentuierend noch eine über den Bildern geschriebene Sentenz²⁷⁷ (V. 602) ausgesucht hat. Diese Bilder mit ihrer lehrhaften Aussprache sollen das Herz des Helden weiter erregen und ihn nicht nur zum Nachdenken, sondern vor allem zur Buße und Änderung seines bisherigen Daseins bewegen.²⁷⁸ Diese Idee wurde nach dem Trienter Konzil (1545-1563) besonders von den Jesuiten aktiv in die sakrale Kunst eingeführt.

Wizerunki mają oddziaływać na umysł i wolę widzów (erudire et confirmare populum), pobudzać do czci i miłości Boga, do pobożności i wdzięczności za otrzymane dobrodziejstwa i za dobre przykłady wynikające z żywotów świętych.²⁷⁹

Die als Sünder im Augenblick der Empfindung von Reue und Leiden dargestellten katholischen Heiligen zeigen, dass Gott jedem Menschen die Möglichkeit zu Reue und Buße geben möchte. Auf diese Weise verwendet

Die polnische Darstellung von Maria Magdalena soll nach dem 5. Punkt des 'De sacris imaginibus' des Krakauer Konzils (1621) folgendermaßen gemalt werden: 5. *Praeterea imagines S. Mariae Magdalenae seminudae, vel amplectentis Cruce in habitu minus honesto, vario et crines nodis ac floribus contortos, gestantis, reprobamus. Cum sit certissimum, sanctissimam illam foeminam post conversionem suam modestissimo omnemque vitae sanctitatem repraesentante habitu usam fuisse.* - zit. nach Tomkiewicz, Uchwała synodu krakowskiego, S. 179.

²⁷⁷ „Qui secutus es errantes, sequere paenitentes.“ KT-Łm, S. 50.

Die Bedeutung und die Quelle dieses Zitats wurden vom Buchherausgeber auf der Seite 89 bekannt gegeben.

²⁷⁸ Über die lehrhafte Funktion der Emblemata und der Bilder in der sakralen Kunst der Barockepoche schreibt ein Zeuge jener Zeiten:

„Co pismo czytającym, to prostaczkom patrzącym daje malowanie; patrząc na nie, wiedzą, czego mają naśladować, na tym czytają, którzy czytać nie umieją. [...] Wtóry pożytek mamy z obrazów nie tylko do nauki, ale do wzbudzenia, aby były nam miasto żagwie, z której by miłość przeciwko Bogu i świętym zapalała się w nas i chowała.“ F. Birkowski, O świętych obrazach, S. 204.

Was das Schreiben den Lesenden (gibt), gibt die Malerei den ungebildeten, schauenden Menschen; indem sie sie betrachten, erfahren sie, was sie nachahmen sollen, so lesen sie, die nicht lesen können. [...] Den zweiten Nutzen von Bildern haben wir nicht nur zum Lernen, sondern auch zum Erregen, dass sie uns wie eine Fackel wären, aus dem sich in uns die Liebe zu Gott und zu den Heiligen erzündete und bewahrte.

Die Emblemata und Allegorien haben vor allem eine moralische Belehrung zum Ziel. Man sah in ihnen sowohl Wissen und Kunst wie auch ein Mittel zur Vervollkommnung der Menschen, vgl. Tatariewicz, Historia estetyki, Bd. 3, S. 21; vgl. auch *Ars Emblematica*, hg. von Janina Michałkowa, S. 11, 13; Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*. Über die Bilderfrage in der Kirchengeschichte als ein zwischen den Konfessionen umstrittenes Thema.

²⁷⁹ Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, S. 55.

Die Bilder sollen auf den Geist und den Willen des Zuschauers (erudire et confirmare populum) einwirken, zur Verehrung und Liebe Gottes, zur Frömmigkeit und Dankbarkeit für die erhaltenen Wohltaten und zu aus den Lebensläufen der Heiligen hervorgehenden guten Beispielen bewegen.

Twardowski die Barockdevise der Persuasion, mit deren Hilfe er eher die menschliche Vorstellungskraft als seinen Verstand beeinflussen will.²⁸⁰

Im Zentrum des Gartens findet der Held das Kreuz Christi. Die Anwesenheit des Kreuzes konsekriert diesen Ort und bestimmt gleichzeitig seinen Mittelpunkt²⁸¹ – die Verbindung von Himmel und Erde. Es gilt als Hinweis auf den Himmel – ein Pfahl²⁸² für alle, die nach Gottes Weg suchen. Das Kreuz deutet ebenso die Symbolik des Lebensbaums²⁸³ an, der von Gott in die Mitte des Paradiesgartens gesetzt worden ist (Gen 2, 9). Hier in der Mitte des Erkenntnisgartens, unter dem Kreuz eröffnet sich dem Sünder eine neue Alternative. Da das Kreuz zugleich einen Scheideweg²⁸⁴, wie auch den Beginn eines neuen Lebens symbolisieren kann, erkennt der Held, dass er hier und nun seine Existenz wirklich ändern kann und muss. Davon sollen ihn außerdem die um das Kreuz stehenden vier >zwierciadła<²⁸⁵ (*Spiegel*) überzeugen, denn „Ähnlichkeit (Analogie) und Vorbildlichkeit sind die charakteristischen Eigenschaften des Spiegels [...]“.²⁸⁶ Twardowski wählt mit Absicht Bilder aus, die besonders nah an das Thema²⁸⁷ Vergänglichkeit, Tod und Verdammung anknüpfen. So kann er dem Protagonisten und dem Rezipienten besser zum Bewusstsein bringen, wie schnell und einfach der Mensch sein Seelenheil aus den Augen verlieren kann.

Franciszek Dzielowski dagegen bezeichnet den Gekreuzigten selbst als einen Spiegel der sündigen Menschenseele:

²⁸⁰ Vgl. Sokołowska, „Jesteś, któryś jest, wieczny, niepojęty...”, S. 96.

²⁸¹ Vgl. s. v. *Kreuz*, in: Lexikon der Symbole, Becker, S. 154-156.

²⁸² Vgl. Eliade, *Ewige Bilder und Sinnbilder*, S. 49-50.

²⁸³ Vgl. das Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*, S. 103f.

²⁸⁴ Vgl. Eliade, *Ewige Bilder und Sinnbilder*, S. 49-50.

²⁸⁵ Twardowski knüpft damit an die im Mittelalter populären Lehrbücher an, die in ihren Titeln den Begriff *speculum* (z.B. *Speculum virginium*, *Speculum ecclesia*,) getragen haben. Sie sollten dem Leser Selbsterkenntnis durch die Betrachtung einer didaktischen und musterhaften Darstellung oder Geschichte ermöglichen.

In der Barockzeit wurden diese Geschichten oft in Form der Bilder von Emblem dichtern in ihren Emblembüchern verwendet.

Über die ikonographischen Quellen von Twardowskis *speculum* siehe: Kamykowski, Kasper Twardowski, S. 55-58; Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, in: Kasper Twardowski, *Łódź młodzi*, S. 15-20.

²⁸⁶ Peez, *Die Macht der Spiegel*, S. 16.

²⁸⁷ Der *speculum* steht mit den Themen *ars moriendi - memento mori, bene moriendi* und *vanitas vanitatum* - in Zusammenhang, die seit dem Mittelalter in der europäischen religiösen Literatur und Kunst vorhanden sind, vgl. Włodarski, *Obraz i słowo*, S. 22-26; Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 41ff.

Uczyniłeś słodki Odkupicielu z ciała twego śliczne zwierciadło duszy moiej, w tym się przeglądać, to zwierciadło Męki Jezusowej ustawicznie w oczach y sercu nosić, powinny oblić Chrześcijański.²⁸⁸

Die Betrachtung der Bilder im Garten führt Twardowskis Protagonisten zur Selbsterkenntnis und dadurch zur Bußfertigkeit. Sie helfen ihm, seine Vergangenheit kritisch zu beurteilen und gleichzeitig seine Schritte auf den Weg der Tugend zu richten.²⁸⁹

Die Darstellung der moralischen Wandlung und Läuterung des Protagonisten anhand der Bilder weist durchaus eine Parallele zur barocken Tradition des religiösen Theaters bzw. zur Vorstellung des *theatrum mundi* auf, das ähnliche Funktionen erfüllen sollte. „Die Metapher vom ‚Welttheater‘ durchzieht das gesamte Barockzeitalter [...]. Sie ist geprägt von krassen Widersprüchen, die sich vor und hinter dem Vorhang auftun. Sein und Schein, Pomp und Askese, Macht und Ohnmacht sind die antagonistischen Konstanten der Zeit.“²⁹⁰

Twardowskis Protagonist erlebt die Widersprüche der Welt anhand der Bilder. Durch die Betrachtung der Heiligen als Sünder wird ihm der Widerspruch zwischen seinem eigenen Leben und der Forderung eines gottgefälligen Lebens anschaulich vor Augen geführt; in seiner Ohnmacht erfährt er die Macht der Gnade Gottes, die Erlösung aus eigener Kraft zu erlangen.

Die endgültige geistige Wandlung des Protagonisten findet während des Schlafs statt, in den er überraschend gesunken ist.

Gdym się tu takim rzeczom przypatr<y>wał,
nie wiedzieć skąd, sen do mnie przylatywał-
jednym mi skrzydłem wprzód na ciemię siągnął,
potym się wszytek nade mną rozciągnął.
Sen mi się udał. [...] ²⁹¹ (V. 679-683)

²⁸⁸ Dzielowski, Kalwarya albo nowe Jeruzalem, o. S.

Süßer Erlöser, du hast aus deinem schönen Körper einen Spiegel meiner Seele gemacht, in dem man sich anschauen soll, den Spiegel des Leidens Jesu soll man ständig vor Augen haben und im Herzen tragen, (das ist) die christliche Pflicht.

²⁸⁹ Die im Garten betrachteten Bilder dienen auch als >wirkliche< Spiegel, in denen der Held >seine eigene< bisherige Lebensweise erkennen kann. Sie sollen dem Sünder helfen, Selbsterkenntnis zu gewinnen und sich zu ändern. Das Motiv des >Gottesspiegels< geht über die Abbildung des eigenen Ichs hinaus und ermöglicht die ethische Einsicht und Veränderung, vgl. Peez, Die Macht der Spiegel, S. 21; vgl. auch 1 Kor 13, 12; Jak 1, 23-25.

²⁹⁰ Toman, Einführung, S. 7.

²⁹¹ KT-Łm, S. 52.

In Begleitung ihres himmlischen Hofes erscheint ihm >niebieska Pani<²⁹² (V. 714) (*die himmlische Herrin*, [Maria B.R.]). Sie ist sehr besorgt um ihn: „Synu, a długoż w tych sidłach rozpiętych / będziesz się wikłał myśliwców przekłętých?“²⁹³ (V. 717-718) *Sohn, wirst du dich noch lange in den ausgebreiteten Netzen / der verdammten Jäger verwickeln?* Sie ermahnt ihn und erinnert an das heilbringende Opfer ihres Sohnes. Maria fordert ihn auf: „[...] by(ś) powstał z grzechów [...] nałogu“ (V. 729) [...] *du solltest dich aus den Sünden [...] böser Angewohnheit erheben*, fromm zu leben beginnen und den anderen helfen, sich zu bekehren. Als Wegweiser sollen ihm die guten Ratschläge des Eremiten dienen.

Die Erscheinung verschwindet und der Held wacht auf. Der Einsiedler wartet bereits auf ihn, damit sie sich zusammen für Gottes Hinweise und Gnade bedanken. Der Sünder muss nicht vor dem Einsiedler beichten²⁹⁴ oder seinen Lebenslauf erzählen. Es reicht, dass die im Garten gesehenen Bilder und das im Traum empfundene Erlebnis sein Gemüt bewegen:

czuję przedziwną odmianę sam w sobie:
 płakać mi się chce, sumnienie się boi,
 bodziec mi grzechów przed oczyma stoi.
 Moc wielką czuję w tym ogrodzie twego,
 który swą krasą jest mi do dobrego.²⁹⁵ (V. 756- 760)

*Als ich hier diese Sachen betrachtete –
 ich weiß nicht woher - ist der Schlaf zu mir hingeflogen-
 mit einem Flügel erreichte er zuerst meinen Scheitel.
 dann breitete er sich ganz über mich aus.*

Einen Traum träumte ich. [...]

²⁹² Ebd., S. 53.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Das entspricht auch der Empfehlung des Ignatius von Loyola in seinen *Geistlichen Übungen*:

„Es ist sehr nützlich, daß der, der die Übungen gibt, ohne daß er die eigenen Gedanken oder Sünden dessen erfragen oder wissen will, der sie empfängt, getreu über die verschiedenen Bewegungen und Gedanken unterrichtet werde, die ihm die verschiedenen Geister bringen“, Loyola, *Geistliche Übungen*, S. 18.

²⁹⁵ KT-Łm, S.54.

*ich empfinde seltsame Wandlung in mir selbst:
 ich will weinen, das Gewissen fürchtet sich,
 der Stachel der Sünden steht mir vor Augen.
 Eine große Kraft spüre ich in deinem Garten,
 der mir mit seiner Schönheit (ein Anreiz) zum Guten ist.*

Dem Helden wird im Garten die Gnade der innerlichen Wandlung und der Buße gegeben. Es kommt zu seiner geistigen Wiedergeburt. Er kann den Garten nun verlassen, um >draußen< einen neuen Lebensweg einzuschlagen. Vorher singt er noch mit dem Einsiedler drei fröhliche Lieder; *Pieśń do Bogarodzice* (Das Lied zur Mutter Gottes), *Pieśń do świętych* (Das Lied zu den Heiligen) und *Pieśń (do Wiecznej Myśli)* (Das Lied (zum Ewigen Gedanken)), in denen beide um Fürsprache und Unterstützung für ihn bitten. Der Protagonist macht sich auf den Weg, aber als *homo peregrinans* muss er noch zahlreiche Gefahren und viele unterwegs auf ihn wartende Schwierigkeiten überwinden, ehe es auf dem Berg Zion zur Vereinigung mit Gott kommen kann. Das Motiv des *homo peregrinans* steht im Zusammenhang mit dem Topos *peregrinato vite*, der in Verbindung mit dem Vanitas-Motiv die Nichtigkeit des *conditio humana* beschreibt. Dabei werden gerne allegorische Bilder des mühevollen und hindernisreichen Lebenswegs unter Hervorhebung der unsicheren Existenz des mit der Sterblichkeit gezeichneten Pilgers verwendet. Seine Schritte führt er zu dem >Garten der Buße und des Gebets<, den er vor allem auf einem Kalvarienberg (dem Leidensweg) zu finden weiß.

2.6 Der Garten des Kalvarienbergs

In der christlichen Tradition wird die Geschichte des Lebens und der Passion Christi in Gärten, welche als Kalvarienberge²⁹⁶ bezeichnet werden, ebenfalls dargestellt. Sie sollen die Landschaft mit einer gottgeweihten Atmosphäre erfüllen und gläubige Büsser dazu bewegen, die Wege Gottes wieder zu betreten. Diesen Zweck der Kalvarienberg-Gärten beschreibt der Barockdichter Stanisław Grochowski:

O spieszmy się z swą procesją
 Z płaczem aż na Kalwaryą.
 By Chrystus łaską swą weyrzał
 A grzechow nam naszym przeyrzał. (V. 1-4)
 [...]
 Z gorzkim płaczem postępujemy
 Jdąc tam za grzech żaluymy:
 Gdzie Chrystus krew ofiarował
 Aby nam żywot darował.²⁹⁷ (V. 9-12)

Obwohl ein solcher Garten meistens keine sichtbaren Grenzen besitzt²⁹⁸, ist seine Landschaft von der Außenwelt spürbar durch die sakral geprägte Komposition abgetrennt, die eine besondere Stimmung vermitteln soll. Die natürlichen Eigenschaften des Gebiets – Flüsse, Täler, Berge - sind die symbolischen

²⁹⁶ Mit dem Wort >Kalvaria< wird der Kreuzigungsort Christi bezeichnet, dessen Ursprung in dem aram. *Golgatha* seine Wurzeln hat. Über das griech. *Κρανίον Τόπος* (Schädelstätte) wird es in der lateinischen Bibelübersetzung als >*Calvariae locus*< (Calvaria = Schädel) übersetzt, vgl. Deines, Artikel: *Kalvarienberg* I, in: RGG, Bd. 4, Sp. 758; Schmitz, Artikel: *Kalvaria*, in: LThK, Bd. 5, Sp. 759f. Die Kalvarienbergsstiftungen zählen zu den besonderen Kunsterscheinungen, die im Bereich der Gartenkunst in Form eines sakralen Pilger-Landschaftsparks erscheinen, vgl. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 8.

²⁹⁷ Grochowski, *Na pamiątkę drogi P. Jesusa obciążonego krzyżem do miejsca Kalwariey* (Hymn XV), in: ders., *Himny o mecie Pańskiey*, o.S.

O lasst uns mit unserer Prozession

In Tränen auf den Kalvarienberg eilen.

Damit Christus mit seiner Gnade hineinschaut

Und unsere Sünden uns vergibt.

[...]

Mit bitteren Tränen sollen wir schreiten

Dorthin gehend sollen wir (unsere) Sünde bereuen:

Wo Christus (sein) Blut opferte

Um uns das Leben zu schenken.

²⁹⁸ Der Kalvarienberg stellt eine parkartige Landschaftskomposition dar, welche manchmal geschmückt mit *ars topiaria*, den religiösen Zielen, vor allem als Pilgerstätte dient. Selten versuchte man dabei das städtische Vorbild von Jerusalem nachzubauen, man wollte lieber „die Logik der topographischen Einheitskomposition der Landschaft“ beibehalten. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 36ff, 46f; vgl. auch ders., *Park kalwaryjny, aleja kalwaryjna*, S. 41.

Inhaltsträger, welche das Sinnbild des Mikrokosmos und die Grenzen der geweihten Sphäre bestimmen.²⁹⁹

Der Garten kann auch als >Świątynia Natury<³⁰⁰ (*Kirche der Natur*) bezeichnet werden, in deren Bereich die mannigfaltige religiöse Symbolik impliziert wurde. Am Anfang der europäischen Kalvarienbergsgeschichte steht die mittelalterliche Frömmigkeit³⁰¹, welche durch die hingebende Verehrung des Grabes Christi, die Tätigkeiten der Franziskaner³⁰², die Kreuzzüge und die Pilgerreisen zum Heiligen Land, die Passionsmysterien und die Mystik geprägt wurde.³⁰³ Der Kult der Kalvarienberge steigert sich besonders in der Zeit der Gegenreformation.³⁰⁴ Die katholische Kirche achtete darauf, dass sie meistens in der Gestalt von *sacri monti*³⁰⁵ die Ziele des Trienter Konzils erfüllten als „[...] kompleksy architektoniczno-krajobrazowe, będące alternatywą dla kultury świeckiej, przeciwstawiając modelowi świeckiego miasta idealnego model idealnego miasta świętego i świętej natury idealnej“³⁰⁶ [...] *architektonisch-landschaftliche Komplexe, welche eine Alternative zur profanen Kultur darstellen, indem sie das Modell einer heiligen Idealstadt und der heiligen Idealnatur im Gegensatz zum Modell der weltlichen Idealstadt bilden*. Die ursprüngliche Komposition des Kalvarienberges soll an das reale Jerusalem erinnern, das in den bildhauerischen und malerischen Darstellungen des Lebens und der Passion Christi³⁰⁷ so

²⁹⁹ Vgl. Perrone, *Lasy i ogrody w świętych obszarach górskich*, S. 52.

³⁰⁰ Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 90.

³⁰¹ Vgl. ders., *Kalwarie jako szczególny rodzaj kompozycji przestrzennych*, S. 179.

³⁰² Sie betreuten die historisch-heiligen Orte in Jerusalem und pflegten den Kult der Passion zu verehren, den sie auch mit der Zeit in Europa ausgebreitet haben, vgl. Gniecki, *Bernardyni-opiekunowie polskiej Jerozolimy*, S. 61-79.

³⁰³ Vgl. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 15; Świerczek, *Kalwaria jako polska Jerozolima*, S. 49ff; Sitnik, *Geneza sanktuarium*, S. 22-26; Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska*, S. 18-31; Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg*, S. 10.

³⁰⁴ Vgl. Arnulf, Artikel: *Kalvarienberg II*, in: RGG, Bd. 4, Sp. 758f; Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 6, 12.

³⁰⁵ Als Anlage für die Kalvarienberge wurden vor allem kleinere Hügel, aber auch höhere Berge ausgesucht, die an die Lage des Jerusalemer Kalvarienberges erinnern sollen. Damit wurde auch unmittelbar an die ursprüngliche Symbolik des Berges angeknüpft, die schon immer eine besondere Rolle in der Menschengeschichte als Ort religiös-mystischer Tätigkeiten gespielt hat. Die Bergkuppe ist der Treffpunkt zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen. Hier kann dem Menschen das Göttliche offenbart werden. Der Berg versinnbildlicht das Heiligtum schlechthin. Er ist das Zentrum der Welt – *axis mundi*. Die Bibel kennt auch zahlreiche Exempel, in denen der Berg eine bevorzugte Rolle einnimmt, vgl. Carcano/Silvestri, *Sacri Monti w Orcie i Giffie*, S. 7; Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg*, S. 12; s.v. *Berg*, in: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, Lurker, S. 51-53.

³⁰⁶ Perrone, *Lasy i ogrody w świętych obszarach górskich*, S. 52.

³⁰⁷ Anna Mitkowska hebt in ihrem Buch über polnische Kalvarienberge hervor, dass alle europäischen Kalvarienbergsstätten vor allem zwei Elemente - der Kult der Passion Christi und das Verlagen nach der Wiedergabe der jerusalemischen Landschaft – verbinden. Besonders achtete man in den polnischen Kalvarienbergsanlagen darauf, dass z.B. das Maß der Entfernung (oft als

naturgetreu wie möglich wiedergegeben werden sollte. Aber nicht nur die Ideen von den topographischen und historischen Faktoren der Stadt spielen eine wichtige Rolle, sondern auch die geistlichen. Sie sollen die übernatürliche, fast transzendente Wirklichkeit erschaffen, die an die neue himmlische Stadt Jerusalem erinnern soll. An diese Grundkonzeption knüpft der Text des Mönches Franciszek Dzielowski an:

Widziałem prawi Miasto nowe Jeruzalem stępujące z Nieba od Boga iako oblubienice przybrana mężowi swemu y słusznie nowe Jeruzalem bo gdy do tamtego dawnego y starego Jeruzalem w którym Zbawiciel nasz za wszytek świat ucierpiał w rękach Pogańskich będącego trudny y daleki przystęp / to nowe Jeruzalem albo Kalwarya dobrotliwy Jesus / aby pamiątka okupu iego drogiego / nie tylko w sercach narodu polskiego / ale y przyległych Krolestw pomnażała się przy granicach Niemieckich / y Węgierskich one zasadził. Więc co do oblubienice bogato ustroił / w tym widzeniu Jana S. wspomnioney / iżali się y to nieprawdzi na tym nieyscu S. Kalwaryiskim / gdy tak wiele tysięcy ludzi pod czas trzydzieści / a czasem y czterdzieści wedle czasow spokojnych / na ieden konkurs z daleka przybywaią / y tu we łzach gorzkiey pokuty / y krwawych zasługach Odkupiciela swego dusze swe /omywszy / przystroione do domow swoich / w łaskę Bożą y poprawę życia ozdobione wesoło powracaią / godnemi stawszy się Krola Niebieskiego Oblubienicami.³⁰⁸

Die Kalvarienbergwege sollen den Gläubigen zu jeder Zeit die Möglichkeit bieten, sich an die Passion Christi anzuschließen, ohne persönlich nach Jerusalem pilgern zu müssen, und gleichzeitig die Schönheit der lokalen Natur in Verbindung mit der Kunst zu genießen. Oft dem jerusalemschen Vorbild nachgebaut, sollen sie die Illusion vermitteln, unmittelbar an den damaligen

Schrittzahl) zwischen den folgenden Stationen in entsprechenden Proportionen beibehalten wurden, vgl. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 6, 36f. Das Vorbild für viele europäische Kalvarienberge war das Werk *Theatrum Terrae Sanctae* (1590), und *Urbis Hierusalem quem ad modum ea Christi tempore floruit* (1592) von Chrystian Adriani Cruys, genannt Adrichomius, auch für Mikołaj Zebrzydowski - den Gründer der in den polnischen Beskiden liegenden >Kalwaria Zebrzydowska<.

³⁰⁸ Dzielowski, *Kalwarya albo nowe Jeruzalem*. o. S.

Ich sah, sagt er, eine Stadt – das neue Jerusalem – aus dem Himmel von Gott her, wie die geschmückte Braut zu ihren Mann, herabkommen. Und mit Recht das neue Jerusalem, wenn der schwierige und weite Weg und Zugang zu dem damaligen und alten Jerusalem, in dem unser Erlöser für die ganze Welt gelitten hatte, in den Händen der Heiden bleibt. Gütiger Jesus, das neue Jerusalem oder den Kalvarienberg gründete er, damit sich das Andenken an dein teures Opfer nicht nur im Herzen der polnischen Nation, sondern auch in den benachbarten Königreichen, zu den deutschen und ungarischen Grenzen hin ausbreitete. Apropos in der Offenbarung des heiligen Johannes der erwähnten reich geschmückten Braut, bejahet es sich nicht an diesem Ort des heiligen Kalvarienbergs, wenn so viele tausende Menschen – oft Dreißig und manchmal Vierzig während des Friedens – aus der Ferne zusammen herkommen. Und nachdem sie ihre Seelen in Tränen der bitteren Buße und in den blutigen Verdiensten ihres Erlösers hier gereinigt haben, kehren sie mit Gottes Gnade geschmückt und mit dem Vorhaben eines besseren Lebens fröhlich heim, indem sie als Bräute des Himmlischen Königs würdig geworden sind.

Ereignissen der Passion teilzuhaben, wie das der bereits zitierte S. Grochowski in seinen Versen vor Augen führen will:

Podźmy z ochotą namilszy,
Gdzie nas wiedzie wodz naywyzszy,
Wyгнаńcy z Raiu niekiedy,
Szukaymy końca swey biedy.

Mieysce modlitwy widziemy,
W którym Jezusa uyrzemy,
Na podziw spracowanego,
Krwia y potem polanego.

Oto ogrod zgotowany,
W którym owoc pożądaný.
Wszczepion iest ku żywotowi,
Na ochłodę człowiekowi.³⁰⁹ (V. 1-12)

³⁰⁹ Grochowski, Na pamiątkę krwawego potu y modlitwy w Ogroycu. (Hymn III), in: ders., Himny o męce Pańskiey, o. S.

*Lasst uns Lieber mit Freude hingehen,
Wohin der größte Führer uns führt,
Wir, die Verbannten aus dem Paradies, sollen,
Manchmal nach dem Ende unseres Elends suchen.*

*Den Ort des Gebetes sehen wir,
In dem wir den übermäßig gemarterten,
in Blut und Schweiß gebadeten,
Jesus schauen werden.*

*Hier ist der vorbereitete Garten,
In dem die erwünschte Frucht.
Zum Leben aufgepfropft ist,
Dem Menschen zur Erquickung.*

In der Hymne XV stellt er das Leiden Christi mit noch expressiveren Worten dar. Je tiefer der Hass der Täter ist, desto roter vor Blut erscheint der Boden und desto größer ist das Erlösungsoffer.

Przyszlismy do mieysca tego,
Gdzie Jezus raczenia swego,
Za nas się zabić dopuścił,
Gdzie dusze z ciała wypuścił.

*Wir kamen zu diesem Ort,
Wo Jesus sich in seiner Gnade,
Für uns ermorden lassen hat,
Wo er den Geist aufgegeben hat.*

Oto mieysce zawołane,
Krwia Chrystusową polane.
Tu Pan przez swe ucierpienie,
Wynalazł świata zbawienie.

*Hier ist der berühmte Ort,
Mit dem Blut Christi begossen.
Hier offenbarte der Herr durch seine
Leiden die Erlösung der Welt.*

Tu źli co chcieli przemogli:
Ręce, nogi, bok, przebodli.
Tu ofiara krwawa była,
Ktora nas z Bogiem zgodziła.

*Hier erreichten die Bösen, was sie wollten:
Durchbohrten Hände, Beine, Seite
Hier war das blutige Opfer,
Das uns mit Gott versöhnte.*

Die *Calvariae loci*³¹⁰ blühten besonders im 17. Jahrhundert auf, weil sie – nach den Voraussetzungen des Barock – die zu den verschiedenen Kunstbereichen gehörenden Elemente verbinden konnten. Die Elemente „[...] ruchu, wizji, dramatu teatralnego i niewątpliwej pobożności, usiłują[c] wprowadzić człowieka w sposób niemalże materialny i poprzez zmysły w tajemnicę cierpienia i śmierci Chrystusa”³¹¹ [...] *der Bewegung, des Betrachtens, des Theaterdramas und der zweifellosen Frömmigkeit versuchen den Menschen auf fast reale Weise und durch die Sinne ins Geheimnis des Leidens und Todes Christi einzuführen* und das Streben nach der Wiedergabe der jerusalemischen Landschaftselemente sollen eine besondere Atmosphäre und die originalen, natur- und kunstvollen Lösungen der Kalvarienbergslandschaft ermöglichen.

An Hand literarischer Beispiele lässt sich sagen, dass in der damaligen Rzeczpospolita vor allem der erste Kalvarienberg auf polnischem Boden – >Kalwaria Zebrzydowska<³¹² und ihr Gründer, Mikołaj Zebrzydowski – die besondere Aufmerksamkeit der Barockdichtung auf sich lenkten. Darauf weisen beispielsweise Kasper Miaskowskis Verse des Gedichts *Na Kalwaryją Mikołaja Zebrzydowskiego* (An die Kalwaria Mikołaja Zebrzydowskis) aus der Sammlung *Zbiór Rymów* (Gedichtesammlung) hin, welche der Dichter dem Gründer als Zeichen der Verehrung zugebracht hat:

Ale kto ten wystawił w Polsce Syjon nowy
i stacyje, wzięwszy wzór z palestyńskiej głowy?
Kto podobni<ój> upatrzył pagórki i doły,
Co je dzieli, by Cedron, strumień tamże w poły?
Kto tak ogród wyraził oliwą szczepiony
i on plac, gdzie Pan potniał w kąpielu rumion< ój>, (V. 75-80)
[...]
Kto to wszystko, kto oddał i poświęcił Bogu,
powiedz, Muzo, na pierwszym Kalwaryjej progu?
Powiedz, Muzo, powiedz, o Kalliope moja,
z którego liczy dziady ten cny pan podwoja?³¹³ (V. 107-110)

³¹⁰ Zu den auf dem polnischen Boden berühmtesten Kalvarienbergen jener Zeit gehören Kalwaria Zebrzydowska (1600), Kalwaria Żmudzka (1640), Kalwaria Wejherowska (1637), Kalwaria Paclawska (1668), Góra Kalwaria pod Warszawą (1670) und Kalwaria Wambierzycka (1683), um nur die wichtigsten zu erwähnen, nach Mitkowska, Kalwarie jako szczególny rodzaj kompozycji przestrzennych, S. 176; siehe auch Mitkowska, Polskie kalwarie, S. 17f.

³¹¹ Wojtyńska, Męka Chrystusa, S. 65.

³¹² Die >Kalwaria Zebrzydowska< wurde neben der Kirche und dem Kloster der Bernhardiner vom Krakauer Wojewoda Mikołaj Zebrzydowski gestiftet. Mit dem Entwurf hat er Giovanni Maria Bernardoni und Paul Baudarth beauftragt, vgl. Kaczorowski, Słownik szkolny. Zabytki kultury polskiej, S. 73-75, über die Geschichte des Kalvarienbergs siehe: Mitkowska, Polskie kalwarie, S. 63-76; Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska, S. 32-116.

³¹³ Miaskowski, Na Kalwaryją Mikołaja Zebrzydowskiego, in: ders., Zbiór rymów, S. 109.
Wer aber errichtete den neuen Zion in Polen

Doch fand nicht nur die Person des Gründers, sondern auch die einmalige Beschaffenheit des Kalvarienberges besondere Beachtung. Die >Kalwaria Zebrzydowska< zeichnet sich unter allen europäischen Kalvarienbergen insbesondere durch die Realisierung in der lokalen Umgebung „[...] założen ideowych przełożonych na finezyjny język manierystycznego parku krajobrazowego“³¹⁴ [...] *der in die subtile Sprache des manieristischen Landschaftsparks übertragenen, ideologischen Voraussetzungen* aus.

A. Mitkowska betont seine gärtnerischen Eigenschaften:

Opisywany obiekt stanowi unikatowy w Polsce przykład rozległego parku manierystycznego. W perfekcyjny sposób łączy on w sobie planistyczne cechy rygoru geometrycznego właściwego ogrodom włoskim (renesansowym) i francuskim (barokowym) z manierystyczną swobodą i nieregularnością oraz z włączeniem w kanwę kompozycyjną wątków treściowych i symbolicznych.³¹⁵

*und die Stationen, das Vorbild von Palästinensern übernahm?
Wer suchte ähnliche Hügel und Täler aus,
Die der Bach Zedron spaltet.
Wer gab den mit Olivenbäumen bepflanzten Garten und den Platz wieder
wo der Herr im roten Bade schwitzte,
[...]
Wer tat das alles, wer gab und widmete es Gott?
sag, Muse, an der ersten Schwelle des Kalvarienberges,
Sag, Muse, sag, o meine Calliope,
Aus welcher Gesellschaft zählt der edle Herr (seine) Ahnen?*

Der Dichter informiert den Leser bereits mit der Barockeloquenz im Untertitel des Gedichts über M. Zebrzydowski:

X. NA KALWARYJĄ MIKOŁAJA ZEBRZYDOWSKIEGO.
NA KALWARYJĄ JAŚNIE WIELMOŻNEGO PANA P<ANA> MIKOŁAJA
ZEBRZYDOWSKIEGO WOJEWODY I STAROSTY KRAKOWSKIEGO PRZEMYSŁEM I
KOSZTEM WIELKIM NA GRUNCIE SWYM WŁASNYM RZETELNIE WYSTAWIONĄ Z
ZNACZNYM POMNOŻENIEM CHWAŁY BOŻEJ I NABOŻENSTWA LUDZKIEGO A
NIEMNIEJ Z NIEŚMIERTELNĄ SŁAWĄ J<EGO> M<OŚCI>

X. ÜBER DEN KALVARIENBERG MIKOŁAJ ZEBRZYDOWSKIS:
ÜBER DEN KALVARIENBERG DES HOCHWOHLGEBORENEN HERRN, DES WOIWODES
UND KRAKAUER STAROSTS MIKOŁAJ ZEBRZYDOWSKIS, DEN ER MIT GROßEN KOSTEN
IN SEINEM LANDGUT GRÜNDLICH FÜR DIE VERMEHRUNG DER EHRE GOTTES UND
DER MENSCHENFRÖMMIGKEIT, WIE AUCH FÜR DEN UNSTERBLICHEN RUHM SEINES
WOHLGEBORENEN; ERRICHTEN LIEß.

³¹⁴ Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 6.

³¹⁵ Ebd. S. 76; vgl. auch über die Gartenkomposition der >Kalwaria Zebrzydowska< (S. 76-91); vgl. auch dies., *Bogactwo kompozycyjne i krajobrazowe*, S. 183-189.

Das beschriebene Objekt ist ein einmaliges Beispiel des ausgedehnten manieristischen Parks in Polen. Auf perfekte Weise verbindet er in sich die Planungseigenschaften der geometrischen Strenge(Ordnung), welche die italienischen (Renaissance-)Gärten und die französischen (Barock-)Gärten charakterisiert, mit der manieristischen Freiheit und der Unregelmäßigkeit; außerdem bezieht er in das Kompositionsskelett Inhalts- und Symbolfäden ein.

Mit dem Kult der Passion Christi auf dem Kalvarienberg wird meistens die Verehrung Marias, der Mutter Gottes³¹⁶, verbunden, die sich ebenso intensiv wie der Kult der Passion Christi entwickelte. Die Leidenswege Christi kreuzen sich in diesem Garten mit Marias Wegen, wie es auch im Neuen Testament überliefert wird. Auch hier wird sie als Führerin gesehen, mit der man den >Garten des bitteren Leidens< ihres Sohnes betreten kann.³¹⁷ Diese Erfahrung schildert auch der Dichter Kasper Twardowski, der in seinen beiden Gedichten - *Łódź młodzi z nawalności do brzegu płynąca* (1618) (Das aus der Flut zum Ufer treibende Boot der Jugend) und *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych* (1628) (Die Fackel der Gottesliebe mit fünf flammenden Pfeilen) die führende und hilfsbereite Rolle Marias besonders hervorhebt. Sie fordert ihn, bzw. das lyrische Ich seiner Gedichte, das sich mit Twardowski identifizieren lässt, persönlich auf, auf den Berg Zion (Str. 28) zu pilgern und dort nach der wahren Inspiration und Gottes Barmherzigkeit zu suchen:

nie z skały ani z kamiennej opoki,
lecz z ciała swego wywiódł źródł głęboki
na Kalwaryjej, miejscu świętobliwym,
nie na pogańskim Parnasie pletliwym.
Niech inni łepcą swoją wodę końską
jako poganie, a ty na Syjońską
wypraw się górę jako chrześcijanin,
tam płyną zdroje z przebitych rozwalin.³¹⁸ (Str. 28)

³¹⁶ Der Marienkult war auf dem Kalvarienberg entweder schon vorhanden oder entstand kurz danach, vgl. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, S. 16, 35f; Sitnik, *Geneza sanktuarium*, S. 26-31.

³¹⁷ Wie aktuell die führende Rolle der Marias im polnischen Katholizismus noch in unseren Zeiten geblieben ist, zeigen die von Papst Johannes Paul II ausgesprochenen Worte: „To miejsce w przedziwny sposób nastraja serce i umysł do wnikania w tajemnicę tej więzi, jaka łączyła cierpiącego Zbawcę i Jego współcierpiącą Matkę, [...] każdy kto tu przychodzi odnajduje siebie, swoje życie, swoją codzienność, swoją słabość i równocześnie moc wiary i nadziei-tę moc, która płynie z przekonania, że Matka nie opuszcza swego dziecka w niedoli, ale prowadzi je do Syna i zawierza Jego miłosierdziu.” Jan Paweł II, *Homilia w Kalwarii Zebrzydowskiej* (19 sierpień 2002), in: <http://serwisy.gazeta.pl/swiat/1,63965,2611235.html>, Abruf am 16.03.2006.

Dieser Ort versetzt Herz und Verstand in eine wunderbare Stimmung und lässt uns in das Geheimnis dieses Bandes eindringen, welches den leidenden Erlöser mit seiner mitleidenden Mutter verband [...]; jeder, der hierhin kommt, findet sich selbst wieder, sein Leben, seinen Alltag, seine Schwäche und (findet) gleichzeitig die Kraft des Glaubens und die Hoffnung auf diese Kraft, welche von der Überzeugung kommt, dass die Mutter ihr Kind [den Menschen B.R.] im Elend nicht verlässt, sondern es zum Sohn führt und seiner Barmherzigkeit anvertraut.

³¹⁸ Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*, S. 23.

*weder aus Fels noch aus Stein,
sondern aus seinem Leib führte er (Christus) eine tiefe Quelle
auf dem Kalvarienberg, am heiligen Ort,
nicht auf dem heidnischen plapperhaften Parnass.
Die anderen sollen ihr Pferdewasser schlürfen
als Heiden, aber du solltest dich auf den Berg Zion*

Kasper Twardowski hatte bereits zehn Jahre zuvor die Selbsterkenntnis³¹⁹ im Garten eines Einsiedlers dargestellt. Nun soll er bzw. sein lyrisches Ich als Bußfertiger die Wege Christi befolgen und sein Leben so tief ändern, dass er des vollendeten Opfers des Erlösers würdig werden könne. In Folge der Worte Marias will er das auch tun. Er macht sich auf den Weg, aber die dunklen Kräfte des Teufels wollen ihn aufhalten. Wieder kommt ihm die Jungfrau Maria zur Hilfe und schickt einen Engel herab, der das Böse besiegt. Ab nun wird der Engel zu dem Gefährten des Dichters, um ihn auf den >rechten Weg<³²⁰ zu führen.

Chciał jeszcze Anioł do mnie mówić więcej,
lecz się dzień do nas przybliżał co prędzej,
kiedyśmy w drodze świętą się puszczali,
a krzyżem Pańskim czoła piątnowali.
Stąd przy gościńcu, idąc w prawą stronę,
widać z kryształu złotem krytą bronę,
za którą Syjon leży w ćwierci mili;
potym do bliskiej bramyśmy przybyli.³²¹ (Str. 5)

Twardowski erwähnt genauso wie in seinem früheren Poem keine Eigennamen. Nur hypothetisch kann man annehmen³²², dass seine mit Mystik erfüllten Verse durch die in der Nähe von Krakau liegende >Kalwaria Zebrzydowska< - das polnische Jerusalem - hätten inspiriert werden können. Das Ziel seiner *peregrinatio* ist der Berg Zion, der häufig symbolisch für die Stadt Jerusalem steht³²³, welche dagegen in der Kalvarienbergskomposition wiedergegeben

*begeben als Christ,
dort fließen Quellen aus durchbohrten Spalten.*

³¹⁹ Vgl. die Ausführungen im Unterkapitel 2.5 *Der Garten der Selbsterkenntnis*.

³²⁰ Vgl. das Unterkapitel 2.5 *Der Garten der Selbsterkenntnis*, S. 78f.

³²¹ Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej z pięćią strzał ognistich*, S. 36.

*Der Engel wollte noch mehr zu mir sagen,
aber der Tag nahte schnell zu uns,
als wir uns auf den Weg machten, schlugen
wir an die Stirne das Kreuz des Herren.
Von hier aus, von dem Weg nach rechts zu gehen,
ist ein aus Kristall mit Gold bedecktes Tor zu sehen,
hinter diesem Zion in einer Viertelmeile liegt;
dann erreichten wir das nahe Tor.*

³²² Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, einen Nachweis zu suchen, ob und wie weit K. Twardowski sich überhaupt von der >Kalwaria Zebrzydowska< inspirieren lassen hat. Allerdings fällt auf, dass manche Szenen an die Kalvarienbergselemente erinnern, z.B. die Pilgerschaft von einer Station zur anderen, der Blick auf die Tatra (Dritter Gesang, Str. 1) etc.

³²³ Vgl. Świerczek, *Kalwaria jako polska Jerozolima*, S. 52.

werden soll. Daher kann vermutet werden, dass der in Krakau lebende Dichter mindestens einmal in seinem Leben diesen Ort besucht hat.

Ebenso wie vor dem Häuschen des Eremiten, trifft der Protagonist auch jetzt auf eine symbolische Übergangsstelle, welche hier mit einem Tor gleichgesetzt wird. Die Tore auf dem Berg der >Kalwaria Zebrzydowska< haben heute nur noch symbolische Bedeutung und dienen letztlich als Gebetskapellen.³²⁴ Das Tor ist breit geöffnet für alle, die ein bereuendes Herz besitzen. Sie dürfen den sakralen Garten des Leidens Jesu furchtlos betreten. Der gekreuzigte Erlöser am Eingang weist auf die Bedeutung dieses Ortes als Stätte seiner Passion und des Todes hin und zugleich verweist sein Kreuz – als Wegweiser³²⁵ – auf den himmelwärts führenden Weg zu Gott. Jesus hat sich selbst in der Parabel vom guten Hirten mit der Tür verglichen, indem er gesagt hat: „Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden;“ (Joh 10,9), was auch Twardowski aufgreift:

Stoją z mosiądzu wrota otworzone:
każdy, kto serce ma ochędożone,
beśpiecznie sobie tamtędy przechodzi,
inaczej ani najźrzeć się nie godzi.
Na samym weściu otworzonej brony
misterną sztuką rzemieślnik uczony
we złocie odlał KRZYŻ, i na nim święty
wisiał Zbawiciel w pośrzedku rozpięty.³²⁶ (Str. 6)

Die unterwegs vom Dichter betrachteten >Bilder< erinnern an die Kalvarienbergsstationen, ebenso wie der von ihm mühsam erklommene Berg

³²⁴ Vgl. Ebd., S. 38.

³²⁵ Vgl. das Unterkapitel 2.5 *Der Garten der Selbsterkenntnis*, S. 86.

Dabei kann man nach Danuta Künstler-Langner sagen: „Postać Boga wpisana jest w większość utworów alegorycznie przedstawiających życiową wędrówkę ku wieczności, gdyż Opatrzność wyznacza stałą perspektywę nadrzędnego celu życia.” Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 61.

Gottes Gestalt ist in die Mehrheit der Werke eingegangen, die allegorisch die Daseinswanderung zur Ewigkeit darstellen, weil die Vorsehung die feste Perspektive des übergeordneten Zieles des Lebens bestimmt.

³²⁶ Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistch*, S. 36f.

*Geöffnet steht das Messing-Tor:
jeder, der ein reines Herz hat,
geht sicher hindurch,
sonst ziemt es sich nicht hineinzusehen.
Direkt am Eingang des geöffneten Tores
ein in der hohen Kunst gelehrter Handwerker
goss das KREUZ in Gold ab und an ihm hing der heilige
Heiland erstreckt in der Mitte.*

Zion³²⁷, auf dem er eine mystische Vision und Vereinigung mit Gott erleben darf. Aber vor allem lässt seine Wanderung durch die Landschaft die Assoziation zu den Kalvarienbergen aufkommen, wie das O. C. Moryc treffend zusammengefasst hat:

W programie ideowym założenia kalwaryjskiego czytelna jest swobodna śmiałość sięgania do bogatego słownika symboliki. Alegorycznej interpretacji podporządkowane pozostają tutaj nie tylko liczby, figury geometryczne, elementy świata przyrody i święte znaki chrześcijańskie, ale przede wszystkim ruch dysponujący wielką różnorodnością gestów: przekraczanie bram, wstępowania na górę, nawiedzanie kaplic, pustelni i ustroni, przemierzania przestrzeni architektonicznych i ogrodowych "Świątyń Natury".³²⁸

Die innere Szenerie des >ogrodu modlitewnego<³²⁹ (*Gebetsgartens*) erscheint wie eine Theaterszene, auf der Architektur, Natur und Kunst nicht nur als Kulissen für menschliche Erfahrungen und Empfindungen beim Treffen mit dem Geheimnis des „[...] dramatu pasyjnego i compassio Maryi“³³⁰ [...] *Dramas der Passion und compassio Marias* dienen, sondern als Anregung zum Nachdenken und zum tiefen Miterleben.

³²⁷ "Teren, który się przemierza jest lekko górzysty, a sama góra Ukrzyżowania stroma i w podejściu męcząca" *Das Gebiet, das bewandert wird, ist leicht bergig, und der Berg der Kreuzigung selbst ist steil und macht während des Anstieges müde*, berichtet F. Piwosz in seinem Buch über den Kreuzberg auf der >Kalwaria Zebrzydowska<, Piwosz, Sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej, S. 12.

Der Weg nach oben bedeutet hier symbolisch die innerliche Reinigung, Aufklärung und Glück des Pilgers, vgl. Abramowska, Peregrynacja, S. 139.

³²⁸ Moryc, Treści ikonograficzne polskiej Jerozolimy, S. 246.

Im ideologischen Programm der Grundlage des Kalvarienbergs ist die freie Kühnheit von der Anwendung des reichen Wörterbuchs der Symbolik zu lesen. Der allegorischen Deutung sind hier nicht nur Zahlen, geometrische Figuren, Elemente der Naturwelt und heilige christliche Symbole untergeordnet, sondern auch – oder vor allem – Bewegung, die viele mannigfaltige Gesten zur Verfügung stellt: das Durchschreiten der Tore, das Erklimmen des Berges, der Besuch der Kapellen, Eremiten und entlegener Orte der Einsamkeit, die Wanderung durch die Räume der architektonischen und gärtnerischen „Kirchen der Natur“.

³²⁹ Mitkowska, Bogactwo kompozycyjne i krajobrazowe, S. 196.

³³⁰ Moryc, Treści ikonograficzne polskiej Jerozolimy, S. 242.

2.7 Das Symbol des Baumes

2.7.1 Der Baum des Kreuzes

In der Vorstellungskraft und im Bewusstsein der Menschheit wurde der Baum im Laufe der Zeit zu einem Archetypus, zu einem Ursymbol, welches mannigfaltig und häufig zwiespältig interpretiert werden kann. „Der Baum ist Lebensbaum wie Todesbaum, Paradiesesbaum und Kreuzesstamm, Dorflinde und Galgen, Geburts- wie Grabesbaum“.³³¹

In der christlichen Vorstellung wird das Symbol des Baumes vor allem durch die biblische Darstellung der Paradiesbäume geprägt:

Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten, in der Mitte des Gartens aber den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. (1 Mose 2,9)

Die wichtigste Rolle spielen hier die zwei im Zentrum des Paradiesgartens wachsenden Bäume, der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen und der des Lebens, deren poetische Beschreibung Szymon Gawłocki vorlegt.

Z rozlicznych Raiu wszech okazałości
 Nayurodziwsze drzewa dwoie były
 Jedno żywota / drugie wiadomości
 Ktore wzrok k sobie chciwością wabiły
 Noszące Owoc przedziwney wonności
 Na ktore żądze ze wszytkimi siły
 Oślepiły prawie / że były wzrokowi
 Przyjemne / tudziesz pokusą smakowi.³³² (II. Str. 10)

³³¹ Röhrich, Der Baum in der Volksliteratur,
 unter: <http://www.maerchenlexikon.de/archiv/archiv/roehrich01.htm>, Abruf am 16.03.2006.

³³² Gawłocki, Jezus Nazarenski, o. S.

*Unter allen zahlreichen Kostbarkeiten des Paradieses
 Waren zwei Bäume am schönsten
 Der eine des Lebens / der andere der Erkenntnis
 Welche Früchte mit einem seltsamen Duft tragen
 Die Augen zu sich mit Lust lockten
 Zu welchen fast blind die Begierden (Sinne) mit aller Kraft
 Hinzogen / denn sie waren den Augen
 Angenehm / und ebenso führten sie den Geschmack in Versuchung.*

Der Verzehr der Früchte an dem Baum der Erkenntnis wurde von Gott dem ersten Menschenpaar verboten (1 Mose 2,16-17). Gawłocki lässt Gott sprechen:

[...] O człowiecze, tobie ja w tym raju
 Daję wszelkie wszelkiego owoce rodzaju.
 Tych pożywaj, kiedy chcesz i ile chcesz, ale
 Te dwie drzewa śród sadu niechaj będą wcale.
 Owocu ich ani jedz, ani też rwi sobie,
 Inaczej śmiercią umrzesz, tak powiadam tobie.³³³ (V. 673-678)

Doch Adam und Eva erlagen der Versuchung und aßen von dem verbotenen Baum und wurden infolgedessen aus dem Garten vertrieben und der Macht des Todes unterstellt. Das Paradies war ihnen verloren gegangen und der Zugang zu dem Baum des Lebens versperrt, da Gott das Tor zum Paradies durch einen Engel bewachen ließ (1 Mose 3,1-24). Den Sündenfall des Menschengeschlechts sollte der christlichen Theologie zufolge erst Christus durch seinen Tod am Kreuz erlösen, welches häufig mit dem Baum des Lebens gleichgesetzt wird. Die Parallelität zwischen dem Schicksal des Paradiesbaumes und den soteriologischen Ereignissen des Alten und Neuen Testaments wurde in verschiedenen mittelalterlichen Legenden berichtet, wie z.B. in der Legende *Von des heiligen Kreuzes Findung* in der *Legenda aurea* des Jacobus Voragine.

Als Adam krank wurde, schickte er seinen Sohn Seth zur Pforte des irdischen Gartens Eden, damit er Gott um Öl vom Baum des Mitleidens bitten sollte. Der Engel Michael brachte stattdessen einen Zweig vom Baum der Erkenntnis, und sprach: „Wann dieser Zweig Frucht bringt, so soll dein Vater gesund werden“.³³⁴

³³³ Potocki, Pan Bog dobry, człowiek zły we wszystkich drogach swoich, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, S. 23.

[...] O Mensch, dir gebe ich in diesem Paradies

Allerlei aller Fruchtarten

Diese sollst du essen, wann du willst und wie viel du willst, aber

Die zwei Bäume in der Mitte des Obstgartens sollen unberührt bleiben.

Ihre Früchte sollst du weder essen, auch noch für dich pflücken,

Sonst wirst du am Tode sterben, so sage ich dir.

³³⁴ Voragine, *Legenda aurea*, S. 350.

Ebenso wird erzählt, dass Seth kurz ins Paradies schauen durfte. Er erblickte dort den Baum der Erkenntnis, der entlaubt und dürr da stand. Seine Zweige reichten bis an den Himmel, seine Wurzeln bis hinab in die Hölle, und hoch oben in seiner Baumkrone lag ein in Windeln gewickeltes Kind. Es gibt auch andere, einfachere Versionen: Adam nahm eine Frucht vom Baum der Erkenntnis mit und pflanzte sie nach seiner Verbannung aus dem Paradies ein. Daraus wuchs ein Baum, aus dessen Holz das Kreuz Christi gemacht wurde, vgl. Höhler, *Die Bäume des Lebens*,

Als Seth heim kam, lebte sein Vater nicht mehr. Er pflanzte den Zweig auf Adams Grab, und aus dem Zweig wuchs ein großer Baum, den später der biblische König Salomo abhauen und in der Erde vergraben ließ, nachdem die Königin von Saba den Niedergang Salomos Volkes durch den Tod eines an diesem Baum Gekreuzigten prophezeit hatte. Über jener Stelle wurde ein Schafteich für die Opfertiere errichtet, auf dessen Oberfläche das Holz des Baumes schwamm, als der Tag des Todes Christi kam. Die Juden zimmerten aus ihm das Kreuz für Jesus. Diese Quellen zeigen, dass man im Symbol des Baumes „[...] den Kreis der Weltzeit, den großen Kreis der Schöpfung“³³⁵ zu schließen versuchte:

Er [der Baum B.R.] erscheint im Paradies, wird Versuchungsobjekt, Medium des Paradiesverlustes. Er spielt in den Hinweisen auf die Rettung der Menschen im schönen Gleichnis der Wurzel Jesse seine bildkräftige Rolle, und er findet sich schon bei der Ankündigung der Heilstat des Mittlers beim Engel und Maria wieder.³³⁶

S. 118; Champeaux/Sterckx, Einführung in die Welt der Symbole, S. 404; Stauch, Artikel: *Baum*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 65ff; Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 114.

³³⁵ Champeaux/Sterckx, Einführung in die Welt der Symbole, S. 375.

Die Weltzeit oder der Kreis der Schöpfung deckt sich mit der sich immer wiederholenden Zeit der Natur – des Reichtums der Pflanzen. Sie kann als Kreis dargestellt werden, der nicht mit der linearen Zeit des Menschen in Korrelation gebracht werden kann. Das konnte natürlich den Menschen zu der Suche nach der symbolischen Möglichkeitsdarstellung der Welt der Natura provozieren, vgl. Literacka symbolika roślin. Słowo wstępne, S. 11.

³³⁶ Höhler, Die Bäume des Lebens, S. 50.

Es handelt sich um die Ankündigung der Geburt des Messias:

„Doch aus dem Baumstumpf Isais wächst ein Reis hervor, / ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht.

Der Geist des Herrn läßt sich nieder auf ihm: / der Geist der Weisheit und der Einsicht, der Geist des Rates und der Stärke, / der Geist der Erkenntnis und der Gottesfurcht.“

(Jes 11, 1-2).

Es geht um die Davidische Abstammung des Messias. Der Vater Davids war Isai (Jesse). Die Gottes Mutter Maria stammt auch aus dem Geschlecht Davids ab, deswegen wird der Stammbaum Christi normalerweise als >Wurzel Jesse< bezeichnet.

Diese Prophezeiung hat Kasper Miaskowski dichterisch aufgegriffen:

Kędy ledwie pastuszkę krętej zoczył grzywy,
wnet na państwo poświęcił on go biskup żywy,
dawszy mu obietnicę, że po stopniu krewnym
ródzka z niego wyniknie, a z niej czasem pewnym
listeczki kwiat rozwinie lilijowe wszędzie
i na wieki w ogrodzie jego kwitnąć będzie. (V. 37-42)

Miaskowski, Rotuły na Narodzenie Syna Bożego. Przemowa na rotuły, in: ders., Zbiór Rytmów, S. 42.

*Kaum bemerkte der Bischof den langlockigen Hirten
sofort weihte er ihn für das Land,
indem er ihm das Versprechen gibt, dass nach dem Verwandtschaftsgrad
aus ihm ein Reis herauswächst, und aus dem nach gewisser Zeit
eine Blume überall ihre Lilienblättchen entfaltet
und sie wird für immer in seinem Garten blühen.*

Mit ihm beginnt und endet die Geschichte der Heiligen Schrift. Der alttestamentarische Baum des Lebens aus dem Buch Genesis wird zu dem wirklichen *arbor vitae* - dem Kreuzbaum Christi - aus dem Neuen Testament umgestaltet. Erneut tritt er in der Darstellung des himmlischen Jerusalems, in der Offenbarung des Johannes, auf: „Zwischen der Straße der Stadt und dem Strom, hüben und drüben, stehen Bäume des Lebens. Zwölfmal tragen sie Früchte, jeden Monat einmal; und die Blätter der Bäume dienen zur Heilung der Völker.“³³⁷ (Offb 22,2).

Das ewige Leben, das der alte Adam (= Typus) durch seinen Verstoß gegen Gottes Verbot verloren hat, hat nur Jesus als Gottes Sohn wiedergewinnen können.

Wina to rodziców jest, lecz będzie godzina.
 Drzewo, gdy i ty uschniesz, bo rodziców wina
 przejednana in na łup śmierć nie będzie śpieszyć.
 i człowiek już nie umrze. [...] ³³⁸ (V. 17-20)

Das Kreuz als das neue Holz des Lebens³³⁹, *lignum vitea*, wird zum Symbol der Erlösung der Menschheit von dem Sündenfall durch den neuen Adam – Christus³⁴⁰ (= Anti-Typus).

Mit der selben Formulierung wendet der Dichter sich an Maria in seinem anderen Gedicht:
Różdźko bez sęku szczepu Jessowego,
z której wyniknął kwiat Boga żywego, (V. 1-2)

Ebd., Elegia pokutna do Najświętszej Panny i Matki, in: ders., *Zbiór Rytmów*, S. 137.

(O) Reis ohne Ast des Baumstumpfs Isais
aus dem die Blume des lebendigen Gottes hervorging (!)

³³⁷ Siehe auch: (Offb 2,7); (Offb 22,14); (Offb 22,19).

³³⁸ Wieszczycki, Doxastichon, in: ders., *Utwory poetyckie*, S. 52.

Die Eltern tragen die Schuld, aber die Stunde wird kommen.
in der du - Baum verdorren wirst, denn die Schuld der Eltern
ist getilgt und der Tod wird auf die Jagd nicht eilen.
und der Mensch wird nicht mehr sterben. [...].

³³⁹ Diese Bedeutung ist dem Kreuz bereits in der frühchristlichen Zeit zugeschrieben worden, vgl. Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 23.

Das Holz des Lebens konnte auch in abgewandelter Form als Weinstock, Rosenstrauch oder gar als Lilie dargestellt werden, vgl. Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 115.

Wenn das Kreuz mit einem Weinstock verglichen werden konnte, durfte auch der Gekreuzigte mit Weintrauben gleichgesetzt werden. Christus hat sich selbst als „der wahre Weinstock“ (Joh15,1) bezeichnet.

Dies hat u.a. Kasper Miaskowski ermutigt, über Christus als die heilbringende Traube zu dichten:

Tenże to grona zbawienne tłoczy,
 a w ciężkiej prasie nie zna pomocy?

“Wie das Kreuz ist auch der Baum ein Symbol der Ganzheit, nicht nur der menschlichen Ganzheit, sondern auch der kosmischen“.³⁴¹ Sie sind beide jedoch primär Träger der Symbolik des Numinosen. Durch ihre vertikale Position verbinden sie zwei Sphären, die himmlische und die irdische. Die in ihrer Sinnbildlichkeit enthaltenen Grundwerte, wie Hoffnung, Glaube an die Unsterblichkeit, Stärke und Vitalität haben sie attraktiv und lebendig für verschiedene Bereiche der Kunst in allen Epochen gemacht.

Die menschliche Hoffnung und der Wunsch, im Schatten des Baumkreuzes³⁴² Schutz und Stärkung für die Seele zu finden, stellt das Emblem XIV des 2. Buches *Vota animae sanctae / Żądze Dusze Świętej* aus der *Pia Desideria* H. Hugos/A. L. Lackis dar. Die wie ein Peregrinus durch die mühsamen Wege des irdischen Lebens wandernde Anima empfindet einen physischen Bedarf an Ruhe und Sicherheit und das sehnliche Verlangen nach einem schattigen und kühlen Ort, wo sie wieder zu Kräften kommen könnte.

Ach, niestetyż! Wszytka mię siła odstąpiła,
Daleka droga więcej trudów przyczyniła.
Zaczym z mizernym głosem ocz w niebo wznoszę,
Żeby kto dał ratunek, utrapiona proszę,
mówiąc: „Któż od słonecznych żarów mię uchroni
i głowę, która ogniem pała, kto zasłoni?”³⁴³ (V. 7-12)

Pastwi się oko okrutnych ludzi,
gdy kat sromotnie przez miasto trudzi
pod ciężkim Pana na górę drzewem, (V. 107-110)

Miaskowski, VIII, *Historyja (...)* Gorzkiej Męki. *Godzina trzecia*, in: ders., *Zbiór Rytmów*, S. 84.

*Dieser presst die heilbringenden Trauben
und in der schweren Presse kennt er keine Hilfe?
Das Auge der grausamen Menschen quält (ihn),
als der Henker mit Schimpf und Schande durch die Stadt
den Herrn unter dem schweren Holz quält,*

Über das Motiv >der mystischen Presse< und ihre Präsenz in der polnischen Dichtung des 17. Jahrhunderts, siehe: Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 274-282.

³⁴⁰ Den Szenen und Personen des Alten Testaments werden häufig entsprechende Ereignisse und Gestalten des Neuen Testaments gegenübergestellt, was in der Ikonographie als Präfiguration bezeichnet wird, vgl. Straten, *Einführung in Ikonographie*, S. 91; s.v. *Adam*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 5f.

³⁴¹ Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 42.

³⁴² Das Kreuz Christi wurde als Baumkreuz bereits in den altchristlichen Zeiten dargestellt oder beschrieben. Seit dem 12. Jahrhundert nimmt dieses Baumkreuz die Form eines üppigen, grünen Blüten- oder Fruchtbaumes immer mehr an, womit an die Symbolik des Kreuzes als Lebensbaum wieder angeknüpft werden soll, vgl. s.v. *Bethe*, *Baumkreuz*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 100-105; Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 24.

³⁴³ AL-Embl. XIV, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 119.

Sie möchte gerne einem schattenspendenden Baum begegnen, dessen Äste ihr Schutz vor der brennenden Sonne geben sollen. In ihrem Monolog bittet sie die umgebende Natur um Hilfe: „Pozwólcie choć topole jednej na zasłone, / niech jabłoń da mej głowie cienie ulubione“³⁴⁴ (V. 17-18) *Erlauben sie wenigstens einer Pappel als Schutz (zu dienen), / möge ein Apfelbaum meinem Kopf den angenehmen Schatten geben.* Die Antwort und Hilfe kommt unmittelbar von Christus, dem Bräutigam der Seele³⁴⁵ aus dem Hohelied.

Owoż ja na ochłodę tobie moje cienie
przynaszam i w jabłoń się rozłożystą mienię.
Obacz ręce do drzewa srodze przykowane,
W nogach rany okrutne goźdzami poorane.
Obacz, jak śmiertelnymi skatowane ciało
ranami, że nie ciałem, lecz cieniem się zdało.³⁴⁶ (V. 27-32)

Der Erlöser steht seiner Braut, der menschlichen Seele bei ihrer irdischen Wanderung bei. Er ist willens, das Mysterium der Erlösung zu erneuern, um sie zu dem weiteren Weg nach oben zu ermutigen. Das Holz des Kreuzes wird zu einem wuchernden Apfelbaum³⁴⁷, an dem der gepeinigte Leib Christi³⁴⁸ vor den Augen

*Ach, leider! Die ganze Kraft hat mich verlassen,
Der weite Weg hat mehr Mühe verursacht.
Deswegen hebe ich die Augen zum Himmel auf
Mit miserabler Stimme bitte ich bekümmert,
Dass jemand Hilfe gibt, indem ich sage:
„Wer nimmt mich in Schutz vor der Sonnenglut
und den Kopf, welcher mit Feuer glüht, wer verhüllt (ihn)?“*

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Bereits im Mittelalter verkündete der heilige Bernhard, dass nicht die Kirche, sondern die menschliche Seele die Braut Christ ist und erst sie „die Leiden in einer tiefen persönlichen Versenkung in die Passion des Herrn“ erlebt. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, S. 20.

³⁴⁶ AL-Embl. XIV, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 119.

*So bringe ich dir zu Kühlung meinen Schatten
und ich verwandele mich in einen prächtigen Apfelbaum.
Schau die Hände an dem Baum grausam angenagelt,
die schrecklichen Wunden in den Beinen mit den Nägeln durchfurcht.
Schau, wie der Leib mit den tödlichen Wunden gepeinigt ist,
dass er nicht ein Leib, sondern der Schatten zu sein schien.*

³⁴⁷ Seit dem Mittelalter wird der Baum der Erkenntnis des Bösen und Guten (der Baum des Sündenfalls, das Böse = *lat. malum*) immer häufiger in Gestalt eines Apfelbaums (der Apfel = *lat. malum*) dargestellt. Diese Tradition wird durch die Analogie (der Baum der Erkenntnis wird durch den Sündenfall zum Baum des Todes, der durch das Baumkreuz erlöst wird) auf das Kreuz Christi übertragen, vgl. s.v. *Apfel*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 41; Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 48-53; Stauch, Artikel: *Baum*, in: *RDK*, Bd. 2, Sp. 63; Hagemeyer, Artikel: *Baum* B.II.b, in: *RACH*, Bd. 2, Sp. 24f; Cieszyńska, *Drzewo żywota - owoc poznania*, S. 55f; Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 96.

Allerdings wird der Apfelbaum auch im Hohelied in schönen Versen gewürdigt:

der Anima erscheint.³⁴⁹ In seinem Schatten soll sie Kühlung und Ruhe bekommen. Das semantische Spiel des Dichters mit dem Wort >cień<³⁵⁰ (*Schatten*), dessen metaphorische und realistische Form eine rhetorische Concetto-Brücke (Paronomasie) zwischen der sakralen und profanen Welt bildet, betont noch zusätzlich die Worte des von den unerträglichen Schmerzen zu dem Schatten bzw. Elend gewordenen Gekreuzigten an dem >schattenspendenden< Apfel-Baumkreuz. Sie sind für die menschliche Seele die Quelle der neuen Kraft und Mut.

Wie soll jedoch ein so >grausamer< Apfelbaum die müde Braut/Seele mit seinem Schatten kühlen, wenn das Bild des gekreuzten Christi gerade ihr Gemüt erregt hat? „Czy mię cieniem ochłodzi jabłoń tak okrutna? / Mnie-ż to w krwawym spoczynek cieniu zgotowany, / gdy do krzyża okrutnie Jesus przykowany [...]”³⁵¹ (V. 40-43) *Wird mich mit dem Schatten ein so grausamer Apfelbaum kühlen? / Ist für mich in diesem blutigem Schatten die Erholung vorbereitet, / wenn Jesus am Kreuz grausam angeschlagen ist [...]*, fragt sie entsetzt und fassungslos. In ihrer

„Ein Apfelbaum unter Waldbäumen / ist mein Geliebter unter den Burschen.“ (Hld 2,3), „Der Geliebte ist für sie [die Braut B.R.] nicht nur „wie“ ein Apfelbaum, den man ob seiner Schönheit anstaunt, ohne in nähere Beziehung zu ihm zu treten, sondern er ist für sie geradezu mit einem solchen Apfelbaum identisch, so dass dessen Qualitäten gleichsam zu den seinen werden: sein „Schatten“, in dem man „sitzen“ und, besonders während der Mittagshitze (vgl. 1,7), vor der palästinischen Sonne Schutz finden kann, und seine „Frucht“, die dem „Gaumen“ mit ihrem „süßen“ Geschmack Genuß und Befriedigung verschafft, „wie“ sie es immer „begehrt“ hat. Was ihr an dem jungen Mann so imponiert, ist also nicht so sehr seine Schönheit, sondern, [...], seine schutz- und freudebietende herbe Männlichkeit. Bei diesem Mann weiß sie sich geborgen und glücklich.“ Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 113 (Hervorhebungen im Original).

In der Exegese wurde der Apfelbaum als das Kreuz und seine Frucht als Jesus gedeutet, vgl. Cieszyńska, *Drzewo żywota - owoc poznania*, S. 56.

³⁴⁸ Über die Quellen und Inspirationen der naturalistisch-grausamen Passionsszenen in der polnischen Barockliteratur schreibt Mirosława Hanusiewicz in ihrem Buch *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku* (Das Heilige und Sinnliche in der religiösen Dichtung des polnischen Barock), S. 187ff.

³⁴⁹ Die begleitende Pictura stellt den Gekreuzigten am Fruchtbaum (Apfelbaum) im Dornenkranz, aber mit Lichtaureole und mit den Flügeln dar. Er ist auch mit einer Tunika bekleidet. Das ist im Grunde derselbe *amor divinus* aus den anderen Emblemata dieses Zyklus. Es lassen sich keine Spuren von Makabrem oder Grausamkeit entdecken, welche in diesem Emblem beschrieben worden sind (V. 29-32, 63-68). Unter dem Baum sitzt eine Frau/Anima mit gefalteten Händen in ihrem Schoß. Das Motto lautet: „Pod cieniem Tego, którego pragnęłam, usiadłam.“ (Can 2) *Im Schatten dessen, welchen ich begehrte, setzte ich mich hin*; nach der Bibel: „In seinem Schatten begehre ich zu sitzen“ (Hld 2,3). Maier hebt in seinem Buch über das Hohelied hervor, dass das Wort >sitzen< auch mit >bleiben< oder >wohnen< ersetzt werden kann. „Es geht also nicht um einige wenige Augenblicke der Glückseligkeit, sondern um ein bleibendes Verhältnis.“ Maier, *Das Hohelied*, S. 59.

³⁵⁰ Der Leib Christ ist so schmerzhaft gefoltert, dass er sich in den Schatten/Elend verwandelt hat, vgl. s.v. *cień* >Z kogoś [...] pozostał tylko cień< (Vom jemanden ist nur ein Schatten geblieben), in: *Słownik języka polskiego*, Bd. 1, S. 299. Der Schatten wird in der Bibel, besonders in den Psalmen (häufig in der Formulierung: „im Schatten deiner Flügel“ – Ps 17,8; 36,8; 57,2; 63,8; 91,1; 121,5; Jes 30,2f), mit Schutz gleichgesetzt, vgl. Maier, *Das Hohelied*, S. 59.

³⁵¹ AL-Embl. XIV, in: ders., *Pobożne pragnienia*, S. 119.

Verzweiflung erscheint der Apfelbaum ihr bedauernswert und zugleich glücklich zu sein. Sie weiß, dass dieses Holz, an dem der Herr den Märtyrertod erlitten hat, nicht nur das Symbol der unbeschreiblichen Qual und des unmenschlichen Schmerzes ist, sondern auch das Zeichen der Hoffnung und das des Glaubens an das neue Leben. Nun erkennt die menschliche Anima in dem Holz ihres himmlischen Bräutigams das Vorbild eines vollkommenen Apfelbaums, welcher mit seinem Geäst Schatten spendet, mit den Früchten Hunger und Durst eines *homo peregrinans* stillt und in seiner Krone den Vögeln Schutz bietet. Die Verbindung von Kreuz und Apfelbaum wird weiterhin durch den Vergleich des bis aufs Blut geschlagenen Jesus Christus mit der scharlachroten Apfelfrucht verstärkt.³⁵² Die rote Farbe besitzt eine besondere Bedeutung in der sakralen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Vor allem wird sie in den Beschreibungen der Passion verwendet. Sie ist die dominierende Farbe in den Bildern des Leidens Christi, in denen, gemäß einer Hyperbel, Bäche und Flüsse des Blutes aus dem gequälten Leib Jesu in den Barockmessiaden fließen.³⁵³ Die rote Farbe erinnert hier nicht nur an die Passion Christi, sondern auch an die Reife- und Erntezeit oder an die Liebe. Die Apfelfrucht ist das Sinnbild des Erlösers, der sich selbst als die geistige Nahrung³⁵⁴ der an ihn glaubenden Menschen bezeichnet hat:

Jesus - owoc Drzewa Życia - znalazł się w sferze duchowych pokarmów człowieka, symbolizując owoc Eucharystii. Reprezentuje on owoce apokaliptyczne, zrodzone nad strumieniami wody żywej nowego Jeruzalem, gdyż *Biblia* mówi: „Zwycięzcy dam spożyć owoc z drzewa życia, które jest w raju Boga (Ap 2,7).”³⁵⁵

³⁵² Maria wurde von den Kirchenvätern als Evas Gegnerin bzw. als die >neue Eva< bezeichnet. Sie ist auch der fruchttragende Baum oder Boden, dessen Blume, Frucht, Schössling oder Reis das Jesuskind ist; vgl. s.v. *Apfel*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 41; Höhler, Die Bäume des Lebens, S. 155-163.

„Dieser Jungfrau Verdienste leuchten in noch schönerem Glanz, wenn sie mit den Taten der alten Eva verglichen werden; denn Eva hat den Tod in die Welt gebracht, Maria das Leben...; jene hat uns mit der Frucht vom Baum in der tiefsten Wurzel getroffen, doch aus diesem Reis ging eine Blüte hervor, die uns mit ihrer Frucht heilen will“. Aus *Mariae Heimgang*, Missale Gothicum, 547-700. Das Dankgebet der Kirche übersetzt von J. Strangfeld, Freiburg 1952, S. 25, zit. nach Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 52.

Eine weitere Annäherung an das Thema erfolgt im Unterkapitel 2.8.2 *Der Garten der Blume der Blumen*.

³⁵³ Vgl. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 159f.

³⁵⁴ Vgl. Die Szene während des Mahles (Mt 26,26-28; Lk 22,19f; Mk 14,22-24).

³⁵⁵ Cieszyńska, *Drzewo żywota - owoc poznania*, S. 65.

Jesus - die Frucht des Lebensbaumes – befindet sich in der Sphäre der geistigen Menschennahrung, indem er die Frucht der Eucharistie symbolisiert. Er repräsentiert die Offenbarungsfrüchte, die an den Bächen des Lebenswassers vom neuen Jerusalem geboren wurden, da die Bibel spricht: „Dem Sieger erlaube ich die Frucht von dem Baum des Lebens zu sich zu nehmen, der in Gottes Garten ist (Off 2,7).“

Der Tod Christi am Kreuz bedeutet die Erfüllung der alttestamentarischen Prophezeiung über die Erlösung der Menschheit von dem Sündenfall. Dieses Motiv findet sich auch in den Versen des Dramas *Dialog o Drzewie Żywota* (1609) (Dialog über den Baum des Lebens):

Drzewo żywota, ochłodo świata,
Nader ucieszne podajesz lata,
Szerokość barzo się rozkrzewio,
Obfityś dziwnie owoc zrodziło.
Twego pokarmu boskie dzielności
Prętko nacięższe znoszą ciężkości.³⁵⁶ (Sz. 5; V. 221-226)

Die Zeit reifte, die Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte hat ihren Höhepunkt erreicht. Der reife rote kugelförmige Apfel soll dies versinnbildlichen, als der, welcher bereits in der Antike „[...] die anfang- und endlose Ewigkeit“³⁵⁷ symbolisierte.

Im Schatten dieses Baumes³⁵⁸ möchte die Anima ihren Herrn/Bräutigam beweinen. Die realistische Deskription des gekreuzigten Christi in den späteren Versen schlägt jedoch in die von Liebe erfüllte Stimmung des Hoheliedes um, bei dem der Poet die Muster für sein Emblem entliehen hat (Hld 2,3). Gleichzeitig lässt sich sagen, dass der Apfelbaum aus dem Hohelied eine wichtige Rolle in der Symbolik des Gartens spielt. Heinevetter schreibt darüber in seinem Buch *Das Hohelied als programmatische Komposition*, dass „[...] wer die Garten-Erfahrung gemacht hat, der muß das Leben feiern, und wer unter dem Apfelbaum geweckt wurde, der weiß, dass Liebe eine Macht ist, die es mit Tod aufnehmen kann.“³⁵⁹

³⁵⁶ Dialog o Drzewie Żywota, in: Dramaty staropolskie, Bd. 4, S. 432.

*Du, Baum des Lebens, du, Kühlung der Welt,
Du schenkst überglickliche Zeiten,
Du hast dich sehr breit fortgepflanzt,
Du hast reiche Frucht seltsam geboren.
Göttliche Wirkungen deiner Nahrung
Tilgen schnell die schwersten Schulden.*

³⁵⁷ Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 155.

³⁵⁸ Dieses Motiv wurde von den Kirchenvätern auch gerne angesprochen:

„Dem Apfelbaum unter den Waldbäumen gleicht Christus unter den Menschenkindern, das Ewige Wort der Wahrheit unter den Irrtümern der Häretiker. In seinem Schatten, im Schutze des Gottessohnes, verlangt die Kirche und die Seele zu ruhen, da sie die Lüge flieht und allein dem Worte Gottes anhängt. In diesem Schatten will sie sich niederlassen, in ihm leben.“ St. Ambrosius, zit. nach Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 155.

³⁵⁹ Heinevetter, Das Hohelied, S. 190 (Hervorhebungen im Original).

Wie eine Braut nach dem Verlust ihres Geliebten umarmt sie geschwächt von Schmerzen und Schwermut den Stamm des Baumes. Der Baum (das Kreuz) wird gleichzeitig zum Zeuge und Symbol der Liebe zwischen dem für die Menschheit gekreuzigten Christus und der in ihn verliebten Menschenseele.³⁶⁰ Der kühne Concetto weist in den letzten Versen darauf hin, wie leicht die Grenze in der christlich-barocken Dichtung zwischen dem Sakralen und dem Profanen überschreitbar ist. Die Anima handelt wie ein verliebtes weltliches Mädchen. Sie ritzt zwei Verse in die Rinde des Baumes ein, um diese Liebe zu verewigen.³⁶¹ Dabei führt sie den Namen der mythologischen Göttin des Lebens und des Todes ein:³⁶² „<<Tu dwóch kochanków zniosła Parka zazdrościwa; / ta od łez, od miłości Ów żywota zbywa>>“³⁶³ (V. 73-74) <<Hier nahm die eifersüchtige Parze das Leben den zwei Liebenden; / sie vor Tränen, Er kommt wegen der Liebe ums Leben>>. Daraus lässt sich die Pointe herausstellen, dass ebenso die heilige wie die weltliche Liebe im Schatten des *lignum vitae* Zuflucht finden können.

Aus einer ganz anderen poetischen Perspektive betrachtet Stanisław Herakliusz Lubomirski den Kreuzbaum. Der >Salomon polski<³⁶⁴ (*polnische Salomo*) lobpreist in den 13 Oktaven des Gedichts *Rytmy o Krzyżu Świętym* (Gedichte über das heilige Kreuz) das Holz des Kreuzes, indem er zahlreiche Baumarten enumeriert und keine dem heiligen vergleichbare findet. In der Apostrophe (in der ersten Strophe) fragt der Dichter eine Baumkennerin - Waldnymphe: „Powiedz, jeśliś co widziała równego / Z drzew nad to, co Krzyżem imię jego“³⁶⁵ (Str. 1) *Sag, wenn du was Gleiches gesehen hast / von Bäumen mit dem, dessen Name das Kreuz ist*. Dann trägt der Magnat und Barockdichter in den drei folgenden Strophen die asyndetischen und polysyndetischen Namenshäufungen

³⁶⁰ Schon in der antiken Bukolik und in der auf ihr basierenden Barockhirtendichtung treffen sich die Geliebten unter einem Baum, um über ihre Liebe zu sprechen oder sie zu erfüllen, vgl. Garber, *Der locus amoenus*, S. 182.

³⁶¹ Seit Vergil (*10. Ekloge*) ein typischer Zug arkadischen Lebens. Außerdem werden der Apfelbaum und seine Früchte ebenso der Liebesgöttin Aphrodite zugeschrieben, vgl. s.v. *Arkadien*, in: *Motive der Weltliteratur*, Frenzel, S. 32; Haß, *Der locus amoenus in der antiken Literatur*, S. 54.

³⁶² Über die Motivgeschichte der Parze in der polnischen Kultur und in der barocken Kunst siehe: Badach, *Z dziejów motywu Mojr-Parek w polskiej kulturze i sztuce barokowej*, S. 77-96.

³⁶³ AL-Embl. XIV, in: ders., *Pobożne przagnienia*, S. 120.

³⁶⁴ Lubomirski, *Poezje zebrane. Komentarze*, Bd. 2, S. 5.

³⁶⁵ Lubomirski, *Rytmy o Krzyżu Świętym*, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 279.

Im Folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „S.H.L - Rytmy“ nachgewiesen.

(Akkumulation) der mannigfaltigen Baumarten zur Schau.³⁶⁶ Sein Baumkatalog ist von verschiedenartigen exotischen und einheimischen Bäumen, schmückenden und heilbringenden Sträuchern, Obst- und Waldbäumen erfüllt:

Wysoka topola i niska leszczyna
 Niech ustępuje, i cis czerwony;
 Niech się z jagodą wstydzi jarzębina
 I laur zwycięskiej niech nie pragnie sławy.
 Jabłoń i orzech, bukiew i grabina,
 I pomaganat gęstym ziarnem krwawy,
 Głóg, dereń, jawor, wierzba, gruszka, śliwa,
 Wiśnia i morwa jedwabiom życzliwa.³⁶⁷ (Str. 3)

Was auch immer auf der Erde aus der Wurzel oder aus dem Stumpf emporwächst und grün belaubt ist, das alles möge dem Heiligen zu Füßen liegen. Der Tod Christi aus Liebe zum Menschen erlöst auch den Baum, der im Paradies nach dem Sündenfall verflucht worden war. Das Blut des Erlösers, hat in ihm, wie der wohltuende Regen oder der kühle Tau, wieder die herrliche „[...] zbawienn[ej]ą [...] bujnoś[ci]ć“³⁶⁸ (Str. 6) [...] *heilkräftige* [...] *Üppigkeit* erweckt, so dass die vollkommenste Frucht – das Opfer Christi – an ihm reifen konnte.³⁶⁹ An dieses Sinnbild knüpft auch Adrian Wieszczycki an:

Nowy raj, uszło drzewo pierwszej wiadomości,
 Nowe Owoc przyniosło na PHARMACH MIŁOŚCI:
 Kwitną w rękach Balsamy przyjemnej wonności,
 Z Boku płynie Bezoar na ZDROWIE MIŁOŚCI.³⁷⁰ (V. 1-4)

³⁶⁶ Als Vorbild konnte S. H. Lubomirski Ovids *Metamorphosen* (Met. X 90-106; 26 Baumarten werden hier genannt) dienen, mit dem er sich befasst hat, vgl. Lubomirski, *Poezje zebrane. Komentarze*, Bd. 2, S. 51.

³⁶⁷ S.H.L - Rytmy, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 280.

Die hohe Pappel und die niedrige Haselnuss

Und die rote Eibe sollen nachstehen;

Der Vogelbeerbaum mit Beeren soll sich schämen

Und der Lorbeer soll den Siegesruhm nicht begehren.

Der Apfelbaum und der Nussbaum, die Buche und die Weißbuche,

Und der Granatapfel mit zahlreichen Körnern blutrot,

Der Weißdorn, die Kornelkirsche, der Bergahorn, die Weide, der Birnbaum, der Pflaumenbaum,

Der Kirschbaum und der Seidenspinnern freundliche Maulbeerbaum.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. das Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*, S. 105, Fußnote 347.

³⁷⁰ Wieszczycki, *Kwiat amarantowy wtóry w wieńcu Miłości Bożej*, in: *Helikon sarmacki*, S. 51.

Im Drama *Dialog o Drzewie Żywota* spricht auch >der Tod< über Christus als Frucht des Lebensbaums:

Nieprzyjaciel mój wielki to Drzewo Żywota,
Wam [Caro, Diabolus und Mundus B.R.]
i mnie na przeszkodzie. Próżna i robota
By największa, zielone póki zdrowo stoi
Owocem swym przeciw nam, [...] ³⁷¹ (Sz. 5; V. 175-178)

Nach der Übersicht über die mehr oder weniger gewöhnlichen Baumarten wendet Lubomirski seine Aufmerksamkeit auf fünf ausgewählte Bäume, welche schon seit langem hohes Ansehen in verschiedenen Kulturen genießen. Der Lebensbaum wird in der Literatur und in der bildenden Kunst gerne mit bestimmten botanischen Baumarten identifiziert. Insbesondere lassen sich an dieser Stelle die Palme, der Ölbaum, der Weinstock und der Feigenbaum nennen. Aber im Grunde ist damit ein Baum aus allen Bäumen gemeint, „[...] sozusagen der Prototyp >Baum<, wenn der Baum des Lebens ins Bild tritt, zeigt die Idee des >Allsamenbaumes<, der alle Bäume in sich aufhebt und damit deutlich macht, was mit dem Lebensbaum gemeint ist: der Baum als Inbegriff des Lebensprozesses in seiner steten Wiedererneuerung.“ ³⁷²

*Das neue Paradies, der Baum der ersten Erkenntnis ist vertrocknet,
Der neue brachte uns die Frucht für die APOTHEKE DER LIEBE:
In den Händen blühten Balsame des angenehmen Wohlgeruchs,
Aus der Seite fließt Bezoar zum WOHL DER LIEBE.*

³⁷¹ *Dialog o Drzewie Żywota*, in: *Dramaty staropolskie*, Bd. 4, S. 430.

Mein großer Feind ist dieser Baum des Lebens,

*Euch [Caro, Diabolus und Mundus B.R.] und mir (ist er) ein Hindernis.
Vergebliche Arbeit, sogar die größte, so lange er gesund und grün
mit seiner Frucht gegen uns steht, [...].*

³⁷² Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 58 (Hervorhebungen im Original).

Der Dichter versucht den neuen *arbor vitae* mit einer Dattelpalme³⁷³ (*phenix dactylifera*) zu vergleichen, denn ihre zahlreichen süßen Früchte lassen sich als >śłodkie zbawienie<³⁷⁴ (*süßes Heil*) und ihre grünen Wedel als >ręce wyciągnione<³⁷⁵ (*ausgestreckte Hände*) explizieren. Der Kreuzbaum ist außerdem das Symbol des Sieges Christi über die Mächte der Hölle und den Tod, wodurch der Dichter die Analogie zwischen ihm und dem Lorbeer (*laurus*) der Könige und Helden findet. Die Lorbeerzweige dürfen das Haupt des himmlischen Siegers umspannen, dessen alles sehender und allmächtiger Leib durch alle kosmischen Sphären nicht umfasst werden kann. Aber nicht nur dieser Sieg ist für die Menschheit so bedeutsam, sondern auch der darauf folgende Frieden, dank dessen die Welt sich glücklich weiter entwickeln kann. Deswegen lässt sich das Holz des Kreuzes auch mit dem Ölbaum³⁷⁶ (*olea europaea*) - mit dem weltweit anerkannten Friedenssymbol - gleichsetzen: „Śłodkim pokojem wśławionej oliwie / Tym podobniejsze bedzie niż laurowi“³⁷⁷ *Mit dem süßen Frieden wird (der Kreuzbaum) dem berühmten Ölbaum / eher ähnlicher als dem Lorbeerlaubbaum sein.* Das beste Heilmittel für die verwundete Menschenseele ist dagegen der Balsam (*commiphora opobalsamum*) oder die Aloe Vera, mit denen der >Niebieski Lekarz<³⁷⁸ (*Himmlische Arzt*) sie heilt. „Albo na koniec i sam cyprys smętny, / Oraz żywotem i śmiercią pamiętny.“³⁷⁹ *Oder am Ende die wehmütige Zypresse selbst, / die ebenso für das Leben wie für den Tod sinnbildlich ist.* Die ehrwürdige Zypresse (*cupressus sempervirens*) gilt als Zeichen des langen Lebens

³⁷³ Die Schönheit und die nützliche Vielseitigkeit der Dattelpalme hat ihre große Verehrung bei zahlreichen Völkern gesichert. In einem altbabylonischen Hymnus kommen ca. 360 Verwendungsmöglichkeiten der Dattelpalme vor. Dank ihrer Eigenschaften und besonderer Fähigkeiten - sie kann sehr alt werden und kein Unwetter ist für sie eine Bedrohung - wurde sie zu dem Symbol des Lebensbaus und des Sieges. Die Dattelpalme wird manchmal auch (besonders im Mittelalter) mit dem Baum des Lebens aus dem Garten Eden gleichgesetzt.

Die biblischen Geschichtsbücher handeln an vielen Stellen von der Palme oder den Palmzweigen z.B. Ps 92, 13; Hld 7, 8-9; Joh 12, 13; Offb 7, 9. Den Tag, an dem Jesus in Jerusalem eingezogen ist, zelebriert die katholische Kirche als Palmsonntag. Nach der Legende (sogen. Palmenlegende) soll die Heilige Familie während ihrer Flucht nach Ägypten Erholung und Nahrung unter einer Dattelpalme gefunden haben, vgl. Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 169-170; Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 78-84; Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 37-65.

³⁷⁴ S.H.L - Rytmy, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 281.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Den Ölbaum zählt man zu den ältesten und bedeutendsten Kulturpflanzen. Seine zahlreiche Verwendung im Alltag und im sakralen Bereich verdankt er dem aus seinen Früchten gewonnenen Öl. Bereits in der griechischen Mythologie wird er der Göttin Athene als Symbol des Sieges und des Friedens zugeordnet: sie sollte den Ölbaum den Bewohnern von Attika schenken, vgl. Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 76-78.

³⁷⁷ S.H.L - Rytmy, in: ders., *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 281.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

- ihr Holz ist unzerstörbar - und gleichzeitig des Todes (abgehauen, wächst sie nie mehr nach).³⁸⁰

Nach den langen poetischen >Wanderungen< mit seiner Muse durch die Wälder kommt S. H. Lubomirski zur Schlussfolgerung, dass der Kreuzbaum nur von den Engelschören gelobt werden darf, weil kein Gleichnis für ihn hier auf der Erde zu finden ist. Er kann auch nicht mit den Bäumen der antiken Götter verglichen werden, die der Autor beispielhaft in der zwölften Strophe nennt (Lorbeer = Apollo; Eiche = Jupiter (Zeus); Rose und Myrte = Venus (Aphrodite); Zypresse und Weißtanne = Satyr; Haselnussbaum = Hermes), da sein Wesen ganz andere Werte vermittelt.

Krzyż nie zmyślenie, ale Bóg prawdziwie
Wybrał stworzeniu swemu na zbawienie.
Na tym przybity goździami straszliwie
Śmiercią swą światu sprawił odkupienie.
Któż go tedy usta sprawiedliwie
Wychwalić mogą? Żadne! Więc milczenie,
Muzo, weź przed się, niech ustąpi mowa,
A serce mówi, bo niezdolne słowa!³⁸¹ (Str. 13)

Der Dichter hüllt sich in Schweigen, nachdem er nicht genügend repräsentative Exempel für das Holz des Kreuzes in der Natur und in den Mythen gefunden hat. Er lässt nun sein Herz zu Worte kommen. Die Schönheit und die Würde des heilbringenden Kreuzbaums kann seiner Meinung nach nur die innere Stimme wiedergeben.

Ein anderer polnischer Barockdichter Jan Andrzej Morsztyn gibt nicht dem Kreuz den Vorrang unter allen Bäumen, sondern der Dornenkrone³⁸² Christi. In den

³⁸⁰ Vgl. Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 179.

³⁸¹ S.H.L. - Rytmy, in: ders., Poezje zebrane, Bd. 1, S. 282.

Das Kreuz (ist) keine Erdichtung, sondern Gott wählte(es) wahrhaftig seinem Geschöpf für die Erlösung aus.

An ihm angenagelt grausam mit den Nägeln

Gab er der Welt die Erlösung durch seinen Tod.

Welche Lippen ihn denn gerecht preisen

können? Keine! Also dem Schweigen,

Gib Muse den Vorrang (!), das Sprechen soll beiseite treten,

Und das Herz soll sprechen, da die Worte unfähig (sind).

³⁸² Seit dem 13. Jahrhundert wird die Darstellung des gekreuzigten Christus mit der Dornenkrone immer häufiger, und seit dem 15. Jahrhundert wird sie fast zum Standard. Die Dornenkrone wurde zusammen mit der Kreuzreliquie 1238 zuerst nach Venedig, und ein Jahr später von Ludwig dem

ersten Strophen seines Gedichts *Na Wielki Piątek 1651. Cierniowa Korona*, (An Karfreitag 1651. Dornenkrone) das eigentlich eine Übertragung³⁸³ des italienischen *La corona delle spine* Giambattista Marinos ins Polnische ist, stellt er die rhetorische Frage nach der Herkunft des Dornbusches³⁸⁴, aus dem die Kreuzeskronen für den Erlöser vorbereitet wurden. Der Dichter meditiert in dem lyrischen Monolog darüber, ob Gott die für die Krone vorgesehenen Dornenzweige für seinen Sohn nach dem Sündenfall des ersten Menschenpaars auf der verfluchten Erde (Gen 3,17-18) bereits hat aufwachsen lassen oder ob der Erlöser sie erst in dem Garten am Ölberg selbst zur Leideskrone geflochten hat. Dies bringt ihn weiterhin auf den Gedanken der alttestamentarischen Szenen mit dem Dornbusch im Hintergrund des heiligen Geschehens – Isaaks Opferung (Gen 22,13) und die Berufung des Mose (Ex 3,2-4). Der *ostry wieniec*³⁸⁵ (V. 11) (*scharfe Kranz*), der mit blutroten Blumen – die Metapher der Sünden der Menschen – durchflochten ist, verwundet das Haupt Christi so tief, dass das Blut in breiten Strömen fließt und den Rosengarten der Freude bewässert. Diese Bewässerung lässt in diesem Garten die scharlachroten Rosen³⁸⁶ erblühen, die ihre neue Farbe nicht der mythologischen Göttin Aphrodite (Venus)³⁸⁷ verdanken, sondern dem echten Wasser des Lebens *aqua vitae*, d.h. dem Blut des Gekreuzigten. „In diese Gleichsetzung spielt ein uralter Analogiezauber hinein, bei dem sündhaftes Rot mit dem Rot des Opferblutes getilgt wurde.“³⁸⁸

Heiligen nach Paris (in die Sainte Chapelle) gebracht. Dieses Ereignis unterstützte ihre Verehrung und prägte die bildlichen Darstellungen, vgl. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, S. 23-26.

³⁸³ Siehe: Nowicka-Jeżowa, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino, S. 224-226.

³⁸⁴ Welche Dornenpflanze wirklich für die Dornenkrone Christi (Mat 27,27-29; Joh 19,5) verwendet wurde, ist nicht zu beantworten. Zu Flora Israels gehören mehr als 70 Arten dieser Pflanzenfamilien und über 20 Namen von Dornen wurden in der Bibel überliefert. Die christliche Tradition erwähnt den Christdorn (*ziziphus spina-christi*), der sich jedoch ganz schlecht zu einem Kranz flechten lässt. Michael Zohary denkt in seinem Buch *Pflanzen der Bibel* eher an die dornige Becherblume (*sarcopoterium spinosum*), die in Jerusalem noch heute bekannt und verbreitet ist, vgl. Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 119; Zohary, *Pflanzen der Bibel*, S. 153-156.

³⁸⁵ Morsztyn, J., A., *Na Wielki Piątek*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 214.

³⁸⁶ Das Baumkreuz kommt neben Weinstock und Eiche häufig als Rosenstrauch vor. Es bezieht sich auf Sufos Vision (14. Jh.), während deren sich ihm der *Rosenbaum des Leidens* gezeigt werden sollte, vgl. Bethe, Artikel: *Baumkreuz*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 101.

³⁸⁷ In der Antike glaubte man, dass die weißen Rosen mit dem Blut aus der verletzten Ferse der Liebesgöttin Venus rot gefärbt werden sollen oder anders, dass sie aus dem Blut ihres ermordeten Geliebten Adonis entsprossen sein sollen. Dadurch wurden die roten Rosen zum Symbol der unsterblichen Liebe und der Wiedergeburt; vgl. s.v. *Rose* in: Knauer's Lexikon der Symbole, Biedermann, S. 365. In der christlichen Symbolik weisen sie auf die Passion Christi oder auf das Blut der Märtyrer hin; vgl. s.v. *Rose*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, Lurker, S. 630.

Der Dichter knüpft damit an die typische Gegenüberstellung des echten (christlichen) *sacrum* gegenüber dem fiktiven (mythologischen) in der Zeit der Gegenreformation an, vgl. Nowicka-Jeżowa, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino, S. 224f.

³⁸⁸ Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 119.

Die blutroten Ströme bringen zwar neues Leben, aber der Spender gibt selbst sein Leben dafür, wie eine zarte Blume, welche ihre lebensspendenden Säfte verloren hat, dies bewegt die poetische Empfindsamkeit des Kasper Miaskowskis:

Stanie przed okiem wszystkich na progu
Związany, w ostrym Zbawiciel głogu;
Wypływa gęsty strumień na czoło,
Oblał deszcz krwawy ramiona wkoło,
Nie znać pod śliną spuchł<ój> jagody,
Uwiadł spaniały on kwiat urody.³⁸⁹ (V. 29-34)

An die natürlichen Eigenschaften der Rose - Dorne und rote Farbe – knüpft ein anderer Barockdichter an, um seine religiösen Erlebnisse in Verse zu fassen. „Do Cierni twoich serce me czerwone. / Niech miasto róży będzie posadzone“³⁹⁰ *Unter deine Dornen soll mein rotes Herz / Statt der Rose eingesetzt werden*, dichtet Łazarz Baranowicz, indem er sein Herz mit Jesus in seinem Leiden (Dornenkrone) vereinigen will. Derselbe Autor schreibt in einem anderen Epigramm:

Miły mój Biały, na Białej go Roży
Piszcie – takowy papier jemu hoży.
A Rumianemu daj Rumianą Rożę,
Miasto papieru racz ją przyjąć, Boże!
Na Różach Miły mój, to piszę sobie,
Żeś w cierniach zmarszy dla mnie leżał w grobie.³⁹¹

³⁸⁹ Miaskowski, VIII. Historyja na godziny kościelne rozdziellona, in: ders., Zbiór Rytmów, S. 82.
Er erscheint vor Augen aller an der Schwelle

*Gefesselt, der Erlöser im scharfen (Weiß)dorn;
Über das Haupt fließt ein zähflüssiger Strom,
Der blutige Regen ergoss sich über und um die Schultern,
Nicht zu erkennen ist der geschwollene Mund unter dem Speichel,
Er - die wunderbare Blume ist verwelkt.*

³⁹⁰ Baranowicz, Serce spraw, Boże, czerwona różę, in: Helikon sarmacki, S. 44.

³⁹¹ Ebd, Miły mój Biały, Rumiany, wybrany z tysięcy, in: Helikon sarmacki, S. 44.

*Mein Geliebter Weißer, auf der Weißen Rose
Schreibt(über) ihn(!) – derartiges Papier ist für ihn geeignet.
Und dem Rötlichen gib die Rote Rose(!),
Statt des Papiers mag Gott sie nehmen!
Auf Rosen, mein Geliebter, schreibe ich es,
Dass du in Dornen gestorben für mich im Grab lagst.*

Der Dichter nutzt als Leitgedanken die Verse aus dem Hohelied³⁹², nach dem er den Bräutigam/Christus auch metaphorisch - antonomachisch Weiß und Rot betitelt. In den Invokationsversen äußert Ł. Baranowicz die inständige Bitte an Gott um Aufnahme seines Herzens (die rote Rose), in dem er das Opfer Christi für immer eingeschlossen hat. Die rote Rose kann nicht nur das menschliche Herz symbolisieren, sondern auch den Erlöser selbst.

Bei J. A. Morsztyn soll dagegen nicht sein Herz, sondern seine Anima mit den Dornen wie mit einem Zaun umfasst werden.

Niechże, duszo ma, wkoło cię otoczy
Ta straż kołaco plecionych warkoczy,
Niech tym skropione potem
To ciernie będzie twej winnice płotem.³⁹³ (V. 37-40)

Demgemäß verwandelt die Seele sich graduell, zuerst in einen geschützten Weinberg, dann in einen Garten (Viridarium/Lustgarten) und danach in einen Obstgarten, in welchem die Früchte der Gnade Gottes dem Satan und allen Feinden unzugänglich bleiben:

Tak będziesz miała wirydarz wesoly,
I czarny zbójca i z nieprzyjacioły
Nie pokradną-ć na zdradzie
Owoców bożej łaski w twoim sadzie.³⁹⁴ (V. 41-44)

Abschließend sollen Wojciech Waśniowskis Verse zitiert werden, der in seinen Meditationen *Drzewka* (Bäumchen) das christlich-symbolische Wesen des

³⁹² „Mein Geliebter ist weiß und rot, / ist ausgezeichnet von Tausenden“ (Hld 5, 10).

³⁹³ Morsztyn, J., A., Na Wielki Piątek, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 215.

Möge, meine Seele - diese Wache

Der geflochtenen Dornenflechten - dich umfassen,

Möge dieser mit Schweiß besetzte Dorn

Der Zaun deines Weinbergs sein.

³⁹⁴ Ebd.

So wirst du den Lustgarten haben,

Und der schwarze Räuber mit den Feinden

Werden mit Verrat

Die Früchte der Gottes Gnade in deinem Obstgarten nicht stehlen.

Lebensbaums in dichterischer Form veranschaulicht. Er versucht den Paradiesbaum des Lebens vierfach zu explizieren:

[...] w Piśmie jest Nota.
 Że jedno Drzewo Żywota.
 Z tąd w tym myśląc Drzewo takie
 Ja upatrzam być Czworakie.
 Pierwsze w Raju, drugie Ciało
 Na ktorem Boskie wisiało
 Trzecie Matka, a Syn czwarte
 W tych Owoce te zawarte:
 Jabłko jast Owoc Pierwszego
 A Ciało Boskie Wtorego
 Trzecie Maria wywodzi
 Czwarte Drzewo niebo rodzi.³⁹⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen: „Am Kreuz und durch das Kreuz wird das Irdische zum Göttlichen emporgezogen.“³⁹⁶ Wie der Baum steht das Kreuz für den Kosmos und verbindet das Diesseits mit dem Jenseits. Für den christlichen Barockdichter sind Baum und Kreuz nicht nur ein Sinnbild für die Mitte allen Seins, sondern auch ein Zentralsymbol für die Hoffnung des Menschen nach Überwindung aller Gegensätze der Welt.³⁹⁷

2.7.2 Der Mensch als Baum

Der Baum wird in der poetischen Symbolik des 17. Jahrhunderts in vielfältigen Formen verwendet; unter anderem als allegorisches Bild des menschlichen

³⁹⁵ Waśniowski, Wielkiego Boga Wielkiej Matki ogródek, S. 16.

[...] In der (Heiligen) Schrift gibt es eine Notiz.

Dass ein Lebensbaum (vorhanden ist).

Deswegen denke ich daran, dieser Baum

Scheint der Vierfaltige zu sein.

Der erste (ist) im Paradies, der zweite (ist) der,

An dem Gottes Leib aufgehängt war

Der dritte (ist) die Mutter, und der Sohn (ist) der vierte

In ihnen schließen sich die Früchte:

Der Apfel ist die Frucht des ersten (Baumes)

Gottes Leib ist (die) des zweiten

Dem dritten entspringt Maria

Der vierte Baum gebärt den Himmel.

³⁹⁶ Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 140.

³⁹⁷ Ebd.

Daseins. Insbesondere dienen die biblischen Gleichnisse³⁹⁸ den Barockautoren häufig als Quellen für die Darstellung der Parallelen zwischen Baum und Mensch. Im Baumgleichnis können sie bildhaft, manchmal sogar wie in der Emblematik rätselhaft, die *conditio humana* versinnbildlichen. Demgemäß hat Urbański treffend angemerkt:

Punktem wyjścia medytacji chrześcijańskiej bywa zwykle fragment Biblii, rozumiany jako słowo Boga skierowane do konkretnego człowieka w jego aktualnej sytuacji egzystencjalnej.³⁹⁹

Dies lässt sich deutlich anhand von Sebastian Grabowieckis Gedicht CXXII erkennen, in dem der Dichter das Gleichnis vom Senfkorn⁴⁰⁰ als Inspirationsquelle ausgewählt hat. Das Himmelreich ist wie ein Senfkorn. Kommt die Erntezeit, wird das Senfkorn zu einem großen üppigen Baum, in dessen Geäst die himmlischen Vögel ihre Nester bauen. Im Vergleich zu diesem Baum empfindet der Dichter - das lyrische Ich - seine Person (seinen Leib – Fleisch)⁴⁰¹ als ein unfruchtbares Feldbeet:

Me ciało – zagon nieuprawnej roli,
daj być sposobnym siewu Twojej woli,
daj, by gałązki szeroko wzniesione
Tobie nosiło, ziarny obciążone.⁴⁰² (V. 5-8)

³⁹⁸ Vgl. Schmidtke, Artikel: *Baum* A.IV.2, in: RACH, Bd. 2, Sp. 12-14; Hagemeyer, Artikel: *Baum* B.I, in: RACH, Bd. 2, Sp. 22f.

³⁹⁹ Urbański, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. S. 25.

Der Ausgangspunkt der christlichen Meditation ist üblicherweise ein Fragment der Bibel, das als Wort Gottes verstanden wird, welches an den konkreten Menschen in seiner aktuellen Existenzsituation gerichtet ist.

⁴⁰⁰ Mt 13,31f; Mk 4,30-32; Lk 13,18f;

„Er sagte: Wem ist das Reich Gottes ähnlich, womit soll ich es vergleichen? Es ist wie ein Senfkorn, das ein Mann in seinem Garten in die Erden steckte; es wuchs und wurde zu einem Baum und die Vögel des Himmels nisteten in seinen Zweigen.“ (Lk 13,18f).

⁴⁰¹ Vgl. das Unterkapitel 2.4.1 *Das Labyrinth als Gegengarten*, S. 71.

⁴⁰² Grabowiecki, CXXII, in: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*, S. 75.

*Meinen Leib – unbestelltes Feldbeet,
lass geeignet für die Saat Deines Willens sein,
lass, dass die breit nach oben emporgehobenen Zweige
Dir beladene Körner bringen.*

Der Mensch, der hier durch den Protagonisten bzw. das lyrische Ich repräsentiert wird, zeigt seinerseits keine Tatkraft. Das Gebet und die Hoffnung mögen seine Waffe sein, was sich wieder auf eine andere Parabel über das Senfkorn bezieht. „Das kleine, unscheinbare Samenkorn des Schwarzen Senfs sinnbildet das Wesen und die Kraft eines unerschütterlichen Glaubens, der das Unmögliche möglich macht (Mt 17,20, Lk 17,6).“⁴⁰³ Er bittet seinen himmlischen Vater um dessen Barmherzigkeit, um so zu >seelischem Wachstum< zu gelangen und Gottes Ehre mehren zu können. Das Gebet nimmt die Form eines lyrisch-metaphorischen Gedichtes auf, in dem Acker- und Pflanzenmetaphorik die Ausdruckweise des lyrischen Ichs charakterisieren.

Ähnlich drückt sich das lyrische Ich im achten Lied eines anderen Dichters des 17. Jahrhunderts, Olbrycht Karmanowski, aus, wenn der Protagonist seine mit Sünden beladene Seele mit einem ausgetrockneten Ackerfeld vergleicht. Seine Anima wird zwischen Irdischem und Himmlischem eingespannt. Während der Körper noch im Reich des Irdischen wurzelt, sehnt sich die Seele nach dem Paradieswasser des ewigen Lebens:

Spuść rosę zdrową upragnionej duszy,
którą grzech ciężej niżli ogień suszy;
pokrop z łaski Swej deszczem zaschłą rolę
wnętrznosci moich, niech pełni Twą wolą.⁴⁰⁴ (V. 25-29)

Nur im wohlwollenden Klima Gottes kann der Mensch wie eine Pflanze oder ein Baum himmelwärts emporragen.

Ebenfalls wie die Seele bei Karmanowski ist auch der Leib bei Grabowiecki auf die Barmherzigkeit Gottes angewiesen, um sein irdisches Dasein zu transzendieren, d.h. um in sich die Saat Gottes aufgehen zu lassen. „Das Samenkorn wird zum Sinnbild des göttlichen Wortes.“⁴⁰⁵ Dazu bittet Grabowiecki

⁴⁰³ Artikel: *Saat, Samen*, in: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Lurker, S. 300.

⁴⁰⁴ Karmanowski, *Pieśń 8*, in: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*, S. 108.

*Lass gesunden Tau der durstigen Seele herunter,
die die Sünde schwerer als Feuer ausdörft;
nach Deiner Gnade bespreng mit Regen das ausgetrocknete Ackerfeld
meiner Eingeweide, möge er Deinen Willen erfüllen.*

⁴⁰⁵ Artikel: *Saat, Samen*, in: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Lurker, S. 302; vgl. auch Mk 4,14; 13,22f; Lk 8,11.

Maria, die Mutter Gottes, um ihren Beistand. Nur dann kann sein Wesen wie das biblische Senfkorn Frucht bringen und Sitz der Himmelsbewohner werden.

Proś, niech gałązki jej się rozszerzają,
ziarna szczerości niech strączki oddają,
ptacy niebiescy, najświętszy anieli
z radością na nich odpoczynek mieli.⁴⁰⁶ (V. 17-20)

Im Gedicht CXXI scheint Grabowiecki eher allgemein auf die biblische Baumsymbolik zurückzugreifen. Auf den ersten Blick lässt sich keine direkte biblische Vorlage erkennen. Es kann sich um jedes Gleichnis oder jede Parabel handeln, welche im Sinnbild des Baumes das von Gott vorgesehene Schicksal des Menschengeschlechtes darstellt.⁴⁰⁷ „Podobneś mi jest, drzewo, ucieszę się tobą“⁴⁰⁸ (V. 1) *Mir bist du ähnlich, Baum, ich tröste mich mit dir*, spricht Grabowiecki einen Baum in der ersten Strophe seines Gebetsgedichts an. Er dreht die gewöhnliche Vergleichsweise der Bibel um – nicht der Mensch ist dem Baum ähnlich, sondern der Baum dem Menschen. Die bedauerliche Baumexistenz – „[...] jedne gałązki poschły, drugie precz odcięte, / snadź ci żal, żeś kiedy jest od ziemi przyjęte“⁴⁰⁹ (V. 3-4) *[...] jene Zweige sind vertrocknet, andere (sind) abgeschnitten, / offensichtlich bedauerst du es, dass du vom Boden einst angenommen wurdest* – erinnert ihn an sein trübes Diesseitsleben. In diesen kurzen Versen spiegeln sich der Pessimismus und die Ratlosigkeit des Autors, „[...] wobec niepoznawalnej mechaniki zdarzeń“⁴¹⁰ *angesichts des unerkennbaren Mechanismus der Ereignisse [...]*, wider.

⁴⁰⁶ Grabowiecki, CXXII, in: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*, S. 75.

*Erbitte (Gottes Mutter!), mögen sich seine Zweige (des Senfs) ausbreiten,
mögen Hülsen die Körner der Ehrlichkeit zurückgeben,
(mögen) himmlische Vögel, heilige Engel
mit Freude auf ihnen Ruhe finden.*

⁴⁰⁷ Zu den berühmtesten Gleichnissen gehören das Gleichnis vom Pharao, dem üppigen Baum im Buch Ezechiel (Ez 31,1-18) sowie Nebukadnezars Traum vom stolzen Baum im Buch Daniel (Dan 4,7-14), in denen der üppige und prächtige bis an den Himmel ragende Baum die Größe und den Reichtum der Herrschenden und der laublose, verdorrte oder gefallene ihren Sturz und Niederlage versinnbildlichen. Gleichzeitig wird in diesen Gleichnissen die Macht und Befehlsgewalt Gottes widerspiegelt – „Er macht die Fürsten zunichte, / er nimmt den Richtern der Erde jeden Einfluß. / Kaum sind sie gesät und gepflanzt, / kaum wurzelt ihr Stamm in der Erde, / da bläst er sie an, so daß sie verdorren; / der Sturm trägt sie fort wie Spreu.“ (Jes 40,23f).

⁴⁰⁸ Grabowiecki, CXXI, in: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*, S. 74.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Hernas, Barok, S. 44; vgl. auch Künstler-Langner, *Człowiek i cierpienie*, S. 96.

Tak ze mną pocznają czasy zamierzone,
 że jedne zmysły gasną, drugie już zniszczone,
 a często mi żal tego, że świat oko widzi,
 bo kłopot serce trapi, a żal żywot brzydzi.⁴¹¹ (V. 5-8)

Der Dichter reflektiert über seine gefährliche und unsichere Lage in der Welt, trotzdem verliert er nicht das Gottvertrauen und seinen Glauben an Gott. Damit erinnert er an den biblischen Hiob, der in seiner hoffnungslosen Lebenssituation Gott treu geblieben ist. Hiob hat die menschliche Existenz ebenso mit dem Baumschicksal verglichen (Ijob 14,7-10). Jedoch scheint der Baum in diesem Gleichnis die bessere Schicksalage zu haben als der Mensch.⁴¹²

Der Pessimismus wird häufig als Grundzug der Barockzeit bezeichnet. Seit der Reformation kam es in ganz Europa zu tief greifenden politischen, religiösen und kulturellen Erschütterungen, die sich auch auf die verschiedenen Kunstformen übertrugen:

Insbesondere die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts steht weiter im Banne des Zerbrechens althergebrachter Ordnungen, bevor mit der sukzessiven Befriedung und der mit ihr einhergehenden Konsolidierung der Staatsgewalt nach 1648 allmählich ein neues Gefühl der Sekurität um sich greift.⁴¹³

Kunst und Literatur des Barock bzw. des Manierismus stehen in der Spannung, einerseits diese >Erfahrung der Krise<⁴¹⁴ zum Ausdruck zu bringen und andererseits neue Ordnungen zu schaffen. Hier verbindet sich das traditionelle, bereits aus dem Mittelalter stammende Vanitas-Motiv, d.h. die Einsicht, dass die irdische Welt eitel und nichtig sei, mit der barocken moralistischen Einsicht in die

⁴¹¹ Grabowiecki, CXXI, in: Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany, S. 74.

*So behandeln mich die gewählten Zeiten,
 dass einige Sinne erlöschen, andere bereits vernichtet (sind),
 und oft bereue ich, dass (mein) Auge die Welt erblickt,
 da die Sorge das Herz beunruhigt, und die Wehmut das Leben verleidet.*

⁴¹² „Denn für den Baum besteht noch Hoffnung, / ist er gefällt, so treibt er wieder, / sein Sprössling bleibt nicht aus.“ (Ijob 14,7); „Doch stirbt ein Mann, so bleibt er kraftlos, / verscheidet ein Mann, wo ist er dann?“ (Ijob 14,10).

⁴¹³ Garber, Artikel: *Barock*, in: Fischer Lexikon Literatur, S. 196.

⁴¹⁴ Ebd.

Notwendigkeit, diese Eitelkeit und Nichtigkeit zu durchschauen. Die Suche nach neuen, politischen oder moralischen Ordnungen hatte ihre künstlerische Parallele in der Suche nach einer strengen, formalistischen Ordnung in der Kunst. So bemerkt Gustav René Hocke: „Barocker Geist strebt, oft mit manieristischen Ausdrucksmitteln (Jesuiten), zu objektiven Ordnungen (Kirche, Philosophie, Staat, Gesellschaft), d.h. zu ihrer Darstellung“.⁴¹⁵

Für die religiöse bzw. religiös inspirierte Literatur wie bspw. im hier vorliegenden Kontext ist noch zu bemerken, dass diese Einsicht in die Schlechtigkeit der Welt sowohl eine religiöse, christliche Grundlage hat als auch zur moralischen Besserung der Menschen im Sinne der christlichen - in Polen der katholischen - Theologie aufrufen will, wie dies auch bereits im Kapitel 2.5. dieser Arbeit über den Garten der Selbsterkenntnis dargestellt wurde.

Bei Grabowiecki kann Gott die vollkommenste Kreatur unter all seinen lebendigen Geschöpfen – den Menschen – erniedrigen oder erhöhen. Einerseits kann er sie wie die unter allen Bäumen des Gartens Eden schönste Zeder⁴¹⁶ >in die Unterwelt⁴¹⁷ stürzen. Andererseits kann Gott seiner Kreatur seine Barmherzigkeit erweisen und den Glauben in den Grund des menschlichen Herzens einpflanzen: „Drzewo z samego niebieskiego raju [...]“⁴¹⁸ (V. 6) *Der Baum unmittelbar aus dem himmlischen Paradies [...]*. Der mit einem neuen Reis gepfropfte und mit >Izami skruchy⁴¹⁹ (V. 9) (*den Tränen der Reue*) gegossene Baum des Glaubens breitet sich aus und bringt dem Sünder die reichen Früchte der Errettung. Auf diese Weise soll das neue Paradies im Herzen⁴²⁰ des rechten Menschen - im Zentrum des Mikrokosmos - mit dem Baum des ewigen Lebens, mit dem Born des Lebenswassers und mit der makellosen, schönen Natur entstehen.

⁴¹⁵ Hocke, Manierismus in der Literatur, S. 145f.

Im romanischen Kulturraum lässt sich dies an den höfischen und moralistischen Traktaten bspw. von Baldesar Castiglione und Baltasar Gracián erkennen, die zur Einsicht in die Nichtigkeit und Bösartigkeit der höfischen Gesellschaft und des Menschen im Allgemeinen aufrufen. Im deutschen Sprachraum lässt sich der Pessimismus daran veranschaulichen, wie in der Lyrik „die Gräueltat des Krieges, die Leiden der religiös Verfolgten, die ‚Übel der Welt von Opitz angefangen“ dargestellt werden (ebd., S. 218).

⁴¹⁶ Vgl. Ez 31,3-18.

„Keine Zeder im Garten Gottes war ihr vergleichbar. / Keine Zypresse hatte Zweige wie sie, / keine Platane so mächtige Äste.

Keiner der Bäume im Garten Gottes / glich ihr an Schönheit.“

⁴¹⁷ Ez 31,16.

⁴¹⁸ ZM-Embl. 87, in: Muza domowa, Bd. 2, S. 77.

⁴¹⁹ Ebd., S. 78.

⁴²⁰ Vgl. das Unterkapitel 2.4.1 *Das Labyrinth als Gegengarten*, S. 64.

Der arianische Dichter Zbigniew Morsztyn bittet Gott um die Gnade des Besitzens eines solchen Baumes, in dessen Schatten sich die wahre Tugend um das Gedeihen der guten Früchte sorgte. Morsztyn vergleicht in seinem Emblem Nr. 66 nicht nur einen Menschen, sondern das ganze Volk Gottes mit einem Baum. Die Heiden waren wie ein wilder Baum, denen durch Christi Lehre ein Edelreis – Gottes Wort – >aufgefropft< wurde. Dank dieser neuen >Zweige< wurde der ganze Baum veredelt und somit spendet er gerne dem Volk Christi die frischen Kräfte und Säfte. Die Juden, die als das alte Gottesvolk Jesus nicht als Messias und Erlöser anerkennen wollten, werden hingegen wie ein unfruchtbarer Baum⁴²¹ von seinem Gärtner⁴²² verflucht:

A zaś Zbawiciel nasz, ten miłosierny
Ogrodnik, naród wyciąwszy niewierny,
Lubo nad wszystkie przetem ukochany,
Przeniósł tę łaskę swoją na pogany⁴²³ (V. 9-12)

Das neue Volk, das den neuen Baum symbolisiert, bekommt nun seinen Platz im Garten des Gottes, um gute Früchte zu bringen, aber auch dieser wird abgehauen und ins Feuer geworfen, falls er unfruchtbar bleibt.⁴²⁴

Diesen Gedanken greift auch Wespazjan Kochowski in seinem Werk *Psalmodia polska* (1695) (Polnische Psalmverse) auf. Nur der wirklich tief Glaubende darf an der Quelle der Wahrheit, wie der Baum am Wasser, seine Wurzel fassen:

⁴²¹ Die Verfluchung eines fruchtlosen Feigenbaumes wird in der christlichen Tradition ebenso als Fluch über die Israeliten gedeutet, die Jesus als Messias nicht anerkennen wollten, vgl. Mt 21,18-22; Mk 11,12-14.

⁴²² Nach dem Johannesevangelium (Joh 20,15) soll der auferstandene Jesus als Gärtner vor Maria aus Magdala erschienen sein. Sie ist mit anderen Frauen zu seinem Grab gekommen, das sich in dem Garten an dem Ort befand, an dem man Christus gekreuzigt hatte (Joh 19,41), um seinen Leichnam zu salben, siehe auch im Unterkapitel 2.3 *Die Gärten Christi*, S. 58ff.

⁴²³ ZM-Embl. 66, in: Muza domowa, Bd. 2, S. 59.

*Unser Erlöser dagegen, dieser barmherzige
Gärtner, nachdem er das untreue Volk vernichtet hatte,
Obwohl es über andere (von Gott) geliebt war,
Übertrug seine Gnade auf die Heiden*

⁴²⁴ Die letzten Verse beziehen sich auf das Motiv des guten und schlechten Früchte bringenden Baumes bei Matthäus und Lukas (Mt 3,10; 7,17-20; 12,33; Lk 3,9; 6,43-45): „Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen.“ (Mt 3,10).

I będzie katolik, jako drzewo, wsadzone nad prawej nauki wodami: które mając potrzebną wilgotność prawdy, da owoc czasu swego.

Ani liście dobrych uczynków jego nie opadnie; ani frukty statecznej wiary nie zczzerwieją.⁴²⁵ (V. 4-5)

Das Bild des Verwelkens, das diesen Zeilen zugrunde liegt, stammt ebenfalls aus einer biblischen Quelle: Denjenigen, die nicht gottesfürchtig sind und seine Gesetze missachten, ist ein trauriges Ende vorbestimmt, sie werden wie „[...] eine Eiche, deren Blätter verwelken, / und wie ein Garten, dessen Wasser versiegt ist“ (Jes 1,30).

Jacek Bieńęda greift auf das Gleichnis von den guten und schlechten Früchten zurück, um seinen Lesern anschaulich und exegetisch die Rolle der Mutter Gottes als Fürsprecherin der Menschheit vor Augen zu führen:

A toć już nieboże grzeszniku zguba twoja gotowa / który jesteś winnicą a agrest abo płonne jagody rodząca [...] drzewem dobrego fruktu nieprzynoszącym / ponieważ Niebieski Ogrodnik na ciebie się przegraża / [...] aby cię de terra viventium wyciąć a w ogień æterni incendii wrzucić y pogrzezić:

Aleć niedesperuy jeszcze nieboże / zabiegła temu zabiegła / ona powszechna a miłosierna vniuerfi Ořeđowniczką.⁴²⁶

Der himmlische Gärtner pflegt seinen Garten sorgfältig und erwartet dafür hundertfache Ernte. Er ist geduldig und barmherzig, aber wenn seine Erwartungen nicht erfüllt werden und seine Liebe enttäuscht wird, kann er den Garten erbarmungslos verwüsten lassen. Nur >Ogrodniczka dozorna i litościwa<⁴²⁷ (*die wachsame und gnädige Gärtnerin*) ist imstande sein Urteil zu mildern, indem sie ihren Schutzmantel über dem Baum ausbreitet.

⁴²⁵ Kochowski, Psalm VI, in: ders., *Utwory poetyckie* S. 384; vgl. auch Ps 1,3; Jer 17,8.

Und der Katholik wird, wie ein an das Wasser der rechten Lehre gepflanzter Baum: welcher die nötige Feuchtigkeit der Wahrheit hat, er bringt die Frucht seiner Zeit.

Weder fallen Blätter seiner guten Taten ab, noch werden die Früchte des soliden Glaubens wurmig.

⁴²⁶ Bieńęda, Szata cudowna Najaśniejszej Nieba i Ziemi Monarchini bez zmayı grzechu pierworodnego poczętej, o. S.

Doch ja du – Sünder – das arme Wesen, schon ist dein Untergang bereit / du bist ein Weinberg, der aber Stachelbeeren oder nutzlose Beeren gibt, [...] ein Baum, der keine guten Früchte bringt / deswegen will der Himmlische Gärtner auf dich losschlagen / [...] um dich de terra viventium zu verstoßen und ins Feuer æterni incendii zu werfen und zu vernichten:

Aber du - das arme Wesen - sollst noch nicht verzweifeln / dies verhinderte sie / diese sorgsame und barmherzige vniuerfi Fürsprecherin.

⁴²⁷ Ebd.

Es wird ersichtlich, dass die hier angesprochenen Barockdichter sich in ihrer Baumsymbolik stark von biblischen Quellen inspirieren ließen. In den Gleichnissen des Alten und Neuen Testaments versinnbildlicht der Baum die Verbundenheit von Mensch und Natur und stellt darüber hinaus auch ein Band zwischen Irdischem und Himmlischem dar.⁴²⁸

2.7.3 Exkurs: Der Baum

Der Baum gehört, neben Wasser, Erde und Luft, zu den wichtigsten Elementen, die das Menschenleben ermöglichen und bestimmen. Er verbindet diese; seine Wurzeln breiten sich im Boden aus und trinken dort vorhandenes Wasser, und seine Wipfel berühren die Sphäre der Vögel. Damit legt er gleichzeitig ein Band zwischen Erde und Himmel, zwischen dem sakralen und profanen Reich. Demzufolge kann er als Verbindungselement zwischen dem Menschen und Gott betrachtet werden.

„Der Baum ist ein Ursymbol. Er zählt zu den ältesten und am weitesten verbreiteten Archetypen der Menschen.“⁴²⁹ Das führte dazu, dass im Laufe der Zeiten seinetwegen vielfältige symbolische Deutungsmöglichkeiten entwickelt wurden, welche eine bedeutsame, verbindliche Rolle zwischen Antike und Christentum, morgenländischen und abendländischen Kulturwelten spielten.

Der Baum war den alten Völkern Offenbarung Gottes, Bild des Kosmos, Symbol des Lebens und des Todes, Mittelpunkt der Welt, Sinnbild der sich immer erneuernden Natur, der Fruchtbarkeit und der Urkraft.⁴³⁰

Neben den zur jüdisch- christlichen Kultur gehörenden Bäumen (Paradiesbäume - der Lebensbaum und der Baum der Erkenntnis -, Kreuzholz Christi; in den Gleichnissen, Gottes Mutter als Baum oder der Baum als Sinnbild der Menschenexistenz), von denen bereits eingehend die Rede war, soll der die kosmische Dimension besitzende Welten- oder Himmelsbaum zuerst erwähnt werden. Dieser ist vor allem ein Symbol von „[...] Leben und Tod, Tag und

⁴²⁸ Vgl. Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 18.

⁴²⁹ Selbmann, Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, S. 2; vgl. Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 15.

⁴³⁰ Vgl. Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 149.

Nacht, Werden und Vergehen.“⁴³¹ Mit Sonne und Mond als Früchte in der Krone breitet der Weltenbaum sich vertikal und horizontal aus, indem er nicht nur die Unterwelt mit den oberen Sphären verbindet, sondern auch Zeit und Raum.⁴³² Als *axi mundi* ist er fast in allen alten Kulturen bekannt. Eine Variation dieses einmaligen Baumes ist der *arbor inversa*, der umgekehrte Weltenbaum.⁴³³ Seine Wurzeln reichen in den Himmel, wo die Götter ihr Reich haben und sich von dort die Lebenskraft holen. Die Laubkrone hängt dagegen ins Weltliche hinunter und spendet den Menschen ihre Früchte.⁴³⁴

„[...] Im Mittelpunkt des Weltalls trifft man immer *einen* Baum, den Baum des ewiges Lebens oder des Wissens.“⁴³⁵ Seit dem ausgehenden Mittelalter taucht immer öfter ein neuer Baum, genannt der *arbor philosophica* mit Gestirnen in den Geästen, auf. Die Alchemisten haben ihn auch als Baum der Weisheit *arbor sapientiae* bezeichnet, der mit den fünf damals bekannten Planeten als Früchte dargestellt wurde.⁴³⁶

Die Mythologie der Antike schildert Rückverwandlungen von Menschen in Bäume - Myrrha in einen Myrrhenstrauch, Daphne in einen Lorbeerbaum, oder Philemon und Baucis in Eiche und Linde – und erzählt, was Strafe oder Göttergnade und Barmherzigkeit für ihre Schützlinge bedeutete.⁴³⁷ Spuren von mythologischen und symbolischen Bäumen findet man ferner in verschiedenen Volksmärchen, in denen sie eine Beschützer-, Zufluchts- oder Wegweiserrolle spielen (z.B. die Märchensammlung der Brüder Grimm: *Die zwei Brüder, Die Alte im Wald, Aschenputtel*).⁴³⁸

Im germanischen Kulturkreis wurde an die Abstammung der Menschen von der Esche geglaubt. Bei den Slaven zählten die Eiche als Symbol der Kraft, des Männlichen und der Langlebigkeit und die Linde⁴³⁹ als Symbol des Glücks und des Friedens zu den wichtigsten Bäumen.⁴⁴⁰ Der Baum gilt auch als Muster des

⁴³¹ Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 17.

⁴³² Vgl. Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 18.

⁴³³ Vgl. Eliade, *Die Religion und das Heilige*, S. 310, 312; Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 149.

⁴³⁴ Vgl. Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 11-35.

⁴³⁵ Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 145.

⁴³⁶ Vgl. Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 72f; Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 86f.

⁴³⁷ Vgl. Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 149; Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 16; Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 133.

⁴³⁸ Vgl. Höhler, *Die Bäume des Lebens*, S. 247-262.

⁴³⁹ Die Linde wurde ebenso von den germanischen Völkern verehrt, vgl. Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 86.

⁴⁴⁰ Vgl. Kotarska, *Co lipie do wierszów? Drzewa arkadii ziemiańskiej*, S. 40.

Naturgeschehens: „[...] das Wachsen, Blühen, Reifen, Früchtetragen und schließlich das Welken und Vergehen, das Gefälltwerden.“⁴⁴¹ Dies konnte natürlich das Gefühl der Identität von Mensch und Baum erwecken, was sich heute in den alten Sprüchen widerspiegelt: „Einen alten Baum verpflanzt man nicht“, „Es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen“, „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ und „Er ist aus gutem Holz geschnitzt“.

Die reiche Baumsymbolik fand ebenso das Interesse der Psychologie des 20. Jahrhunderts. In der tiefenpsychologischen Deutung bei C. G. Jung heißt es: „Der Baum als Symbol des Selbst, der Ganzheit und des Wachstums wird so zum Sinnbild des sich wandelnden, geistig sich entwickelnden, schöpferischen Menschen.“⁴⁴²

Die dauerhafte Attraktivität des Baummotivs gelangte auch in die Darstellungen der Verwandtschaftsgrade hinein. Als >Sippschaftsbaum<, >Ahnenbaum< oder auch als >Stammbaum< begleitet der Baum die Geschichte der Menschheit in ihrer Entwicklung und Expansion.⁴⁴³

Abschließend kann festgestellt werden, dass Bäume sehr bedeutungsvoll sind, und ihre Bedeutungsmöglichkeiten so vielfältig sind, dass sie eine sehr variable Verwendung in der Literatur erfahren haben.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Röhrich, Der Baum in der Volksliteratur, unter: <http://www.maerchenlexikon.de/archiv/archiv/roehrich01.htm>, Abruf am 16.03.2006.

⁴⁴² Selbmann, Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, S. 4.

⁴⁴³ Vgl. Föhl, Artikel: *Baum als künstlerische Darstellungsform*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 73-89.

⁴⁴⁴ Höhler, Die Bäume des Lebens, S. 93.

2.8 Der Garten der Gottesmutter Maria

2.8.1 Der Garten der Jungfrau Maria

Die *hortensius* - Mariensymbolik⁴⁴⁵ des 17. Jahrhunderts geht vor allem auf die sakrale Garten- und Blumenallegorie des Mittelalters zurück.⁴⁴⁶ Eine wichtige Rolle spielen hier die zahlreichen Vorstellungen des *hortus conclusus*⁴⁴⁷, die besonders vom Hohelied⁴⁴⁸ des Alten Testaments beeinflusst wurden. Der marianische Motivkreis wird ansonsten mit der Metaphorik von „[...] den

⁴⁴⁵ Im 17. Jahrhundert stieg die Zahl der Symbole, die Maria zugeschrieben werden. Die marianischen Barockautoren bedienten sich häufig in großem Ausmaß aus der Fülle der Mariensymbolik, um der Mutter Gottes ihre Huldigung und Verehrung zu erweisen oder um ihr dichterisches Können zum Ausdruck zu bringen. Die Marienverehrung wurde zu einem wichtigen Teil der Frömmigkeit der Barockzeit, vgl. Fiore, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, S. 188f.

„Durch solchen Symbolismus wird zumindest folgendes erreicht: Er vermag eine tiefere und konkretere Dimension Marias auszuloten und ist so in der Lage, eine gewisse rationalistische Perspektive zu überwinden, die in der Gefahr steht, Mariologie zu einer bloß theoretisch-lehrhaften Angelegenheit werden zu lassen. Symbole sind aussagekräftiger als die bloße Idee und belegen, dass die ausgesagte Wirklichkeit äußerst lebendig ist und das Empfinden ansprechen kann.“ Fiore, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, S. 188.

Mit dem Thema der marianischen Symbolik und ihrer Mannigfaltigkeit in der polnischen Literatur des 17. Jahrhunderts beschäftigt sich J. T. Maciuszko in seinem Buch *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji* (Symbole in der polnischen Religiosität des Barockzeitalters und der Gegenreformation), siehe: Maciuszko, *Symbole w religijności*, S. 149-165.

⁴⁴⁶ Die Künstler des Mittelalters betrachteten die Welt vor allem symbolisch. Insbesondere betraf das die Natur, die für sie mit all ihren lebendigen und unbelebten Elementen eine sakrale Vermittlerrolle zwischen dem Schöpfer und der Kreatur spielte. Die mittelalterlichen Pflanzendarstellungen sollte man als Bedeutungsträger des sinnbildlichen Denkens jener Zeit verstehen und deuten, vgl. Behling, *Zur Morphologie und Sinndeutung*, S. 128.

⁴⁴⁷ Im Symbol des *hortus conclusus* wurden zu Beginn des 15. Jahrhunderts alle Sinnbilder der Jungfräulichkeit Marias vereinigt, vgl. s.v. *Der verschlossene Garten*, in: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, Schmidt, S. 243.

⁴⁴⁸ Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Garten, / ein versiegelter Quell. (Hld 4.12).

Die ersten Elemente von der Hohelied-Exegese im Dienst der Mutter Gottes sind bereits in der Patristik (Ambrosius von Mailand, Aurelius Augustinus, Hieronymus) zu finden.

Im 12. Jahrhundert wurde das Hohelied wieder entdeckt. Aus der Beschäftigung damit entstand die Überzeugung, dass das Hohelied ebenfalls auf Maria bezogen werden kann, da die Marienverehrung in diesem Jahrhundert besonders lebendig war. Drei Namen sind hier erwähnenswert: Rupert von Deutz, Alanus von Lille und Honorius Augustodunensis. Rupert von Deutz hat als erster die Verse des Hoheliedes ganz mariologisch gedeutet, vgl. Górecka, *Das Bild Mariens*, S. 249-254.

Dies hatte auch einen direkten Einfluss auf die Marienverehrung. „Maria wird nun zur lieblichen Braut: die Schönheit Sulamiths, der Garten mit allem, was er umschließt, wird zum Gleichnis ihres Wesens, ihrer Jungfräulichkeit und ihrer Tugenden. Hymnen, Anrufungen und Predigten schöpfen von nun an aus dem Bildreichtum des Hohen Liedes.“, Artikel: *Das Hohe Lied*, in: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, Schmidt, S. 241; vgl. auch Krinetzki, *Das Hohe Lied*, S. 28; Schwillus, *Hirtenidylle und hortus conclusus*, S. 66-70.

Weisheitsbüchern, den alttestamentarischen Typologien und den Hymnen⁴⁴⁹ und Gebeten bestimmt.

O zakorzenienu wczesnobarokowej poezji maryjnej w tradycji świadczy również to, że Matka Boska jest określana za pomocą figur o bardzo starym rodowodzie. Jest to topika biblijna, przejęta później przez Ojców Kościoła, twórców zarówno europejskiego, jak i polskiego średniowiecza.⁴⁵⁰

Die mittelalterliche religiöse Lyrik und die bildende Kunst jener Zeit hinterließen ihren Nachfolgern das Bild des Rosengartens in Bezug auf die heilige Jungfrau, das in der Marienlyrik des 17. Jahrhunderts⁴⁵¹ fortgesetzt wird. In diesem Bild

⁴⁴⁹ Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 156; vgl. auch s.v. *Der verschlossene Garten*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 243-245; Ceccherelli, Matka Boska, S. 396.

⁴⁵⁰ Szymański, Wizerunek Matki Boskiej, S. 31; vgl. auch Maciuszko, Symbole w religijności polskiej, S. 231.

Von der Verwurzelung der frühbarocken Mariendichtung in der Tradition zeugt es ebenso, dass die Mutter Gottes mit Hilfe von Figuren bezeichnet wird, die eine sehr alte Herkunft haben. Das ist die biblische Topik, die später von den Kirchenvätern sowohl des europäischen wie des polnischen Mittelalters übernommen wurde.

⁴⁵¹ Die polnische Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts charakterisiert sich in einer großen Marienverehrung. Nach der Quelle ihrer Popularität sucht man vor allem im Programm der Gegenreformation, in dem die katholische Kirche sich für die übernatürlichen Eigenschaften Marias entgegen deren Negation durch die Positionen der Reformation eingesetzt hat. Demgemäß erklären sich auch die zahlreiche und mannigfaltige Mariensymbolik, Metaphorik und Bildlichkeit in der Barockliteratur, welche nicht nur eine polemische Funktion hatten, sondern auch eine belehrende und erklärende Aufgabe. Schließlich entsprach der marianische Symbolismus dem Geist und der Ästhetik der religiösen Bedürfnisse der damaligen Leser, vgl. Maciuszko, Symbole w religijności polskiej, S. 149f, 164.

Dabei ist ebenso die damalige politische Situation in Polen zu berücksichtigen.

Im Jahre 1655 planten die Schweden einen Angriff gegen Polen, den sie am 21. Juli mit dem Einmarsch des schwedischen Heeres in Polen umsetzten und dabei die wichtigsten polnischen Städte eroberten. In der Folge fiel Polen unter schwedische Herrschaft. Der polnische Adel konnte aufgrund von inneren Streitigkeiten das Land nicht ausreichend gegen die Angreifer verteidigen. Der schwedische General Müller stand am 18. November 1655 mit seinem großen Heer vor dem Kloster Jasna Góra in Częstochowa (Tschenstochau) und verlangte dessen Kapitulation. P. Augustin Kordecki, der Prior des Klosters, entschied sich jedoch für die Verteidigung gegen das zahlenmäßig weit überlegene schwedische Heer. Die schwedische Belagerung und der Kampf um das Kloster zogen sich über mehrere Wochen hin, es gelang jedoch die siegreiche Verteidigung der Anlage durch eine geringe Anzahl von Mönchen, die durch eine Gruppe polnischer Offiziere und Soldaten unterstützt wurden.

Dieser Sieg gegen das überlegene schwedische Heer von General Müller hatte eine hohe Bedeutung für das polnische Volk, das in dem Angriff auf das Kloster eine Verletzung seiner religiösen Gefühle sah. Der Sieg gegen die überlegenen Angreifer wurde dem Schutz der Mutter Gottes zugeschrieben, deren besondere Verehrung in diesem Kloster stattfindet.

Dieser religiös bedeutsame Sieg beflügelte das Land im Kampf gegen die schwedischen Angreifer und führte schließlich zur Zurückschlagung und Vertreibung der protestantischen Schweden.

Die Mutter Gottes wurde 1656 durch den polnischen König Johann II. Kasimir zur Schutzpatronin der Polen berufen und als Königin des Landes gekrönt. Von diesem Zeitpunkt an sehen

vereinigen sich die ursprüngliche Assoziation von Maria und der Rose, die allegorische Deutung des *hortus conclusus* des Hoheliedes und die Vorstellung des alttestamentarischen Paradiesgartens (Gen 2,8-15).⁴⁵²

Das bekannte Motiv des verschlossenen Gartens inspiriert ebenso die polnischen Barockdichter, unter ihnen besonders Wespazjan Kochowski, der der Mutter Gottes zwei Werke – *Rozaniec Naswiętszey P. Maryey według zwyczaju kaznodzieyskiego rythemem polskim wyrażony* (Rosenkranz der Allerseligsten Jungfrau Maria, der nach der Tradition der Predigt auf Polnisch gedichtet wurde) und *Ogród Panieński pod sznur Pisma Świętego, Doktorów Kościoła, Kaznodziejów prawowiernych wymierzony a kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony*⁴⁵³ (Garten der Jungfrau, der nach dem Leitfaden der Heiligen Schrift, der Kirchen-Doktoren, der rechtgläubigen Predigten gemessen und mit dem Blumentitel der Mutter Gottes bepflanzt wurde) – widmet.

In mannigfaltigen Variationen kehrt der Dichter zu dem gleichnishaften, marianischen Motiv des verschlossenen Gartens und überhaupt zu den anschaulichen Blumen- und Gartenmotiven des Hoheliedes zurück, um die Jungfräulichkeit und Barmherzigkeit der Mutter Gottes zu preisen. Die Wasserbrunnen und Quellen des Gartens und der Garten selbst stehen dagegen für die Gnadenfülle, die Maria zuteil wurde.⁴⁵⁴

die Polen in Maria die Beschützerin ihres Landes und lassen ihr eine entsprechend hohe Verehrung zuteil werden. Das Kloster Jasna Góra wurde als Ort der Marienverehrung für die Polen zu einem Symbol für die Unabhängigkeit des Landes und den Sieg über die Belagerer. Vgl. The Shrine of the Black Madonna at Częstochowa, S. 11f; Zakrzewski, W kręgu kultu maryjnego, S. 75-160; Kersten, Szwedzi pod Jasną Górą 1655.

⁴⁵² Vgl. Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 160; s.v. *Maria im Rosenhag*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 254; Hennebo, Gärten des Mittelalters, S. 57f. (Hennebo betont zusätzlich die gegenseitige Beeinflussung zwischen der weltlichen und geistlichen Liebesdichtung im Zeitalter des Mittelalters).

⁴⁵³ Das Werk ist in sechzehn Quartiere aufgeteilt, von denen jedes Quartier einem bestimmten Aspekt der Mariensymbolik gewidmet ist. Jedes Quartier besteht aus zwei- oder viersilbigen Versen, welche sich auf die Epitheta der zahlreichen Vorbilder beziehen. Jedem Epitheton hat der Dichter ein thematisch gebundenes Epigramm zugeordnet. Diese Epigramme knüpfen symbolisch, spielerisch oder ausbauend (erklärend) an die Epitheta an und „[...] całym zbiorem rządzi obraz ogrodu i rosnących w nim kwiatów, [...]”. Autor nawiązuje oczywiście do toposu ogrodu zamkniętego (*hortus conclusus*)“. Gruchała, Metaforyka maryjna *Ogrodu Panieńskiego*, S. 150. „[...] die ganze Sammlung steht unter der Herrschaft des Gartenbildes und der in ihm wachsenden Blumen, [...]”. Der Autor knüpft offensichtlich an den Topos des verschlossenen Gartens (*hortus conclusus*) an.

⁴⁵⁴ Vgl. s.v. *Das Hohe Lied*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 242.

Bildmotive führt dazu, dass der *hortus conclusus* als „[...] ein Bild im Bilde, ein Garten im Paradiesgarten“⁴⁵⁸ gesehen werden kann.

Ein ähnlicher Gedanke ergibt sich aus der *Litania*⁴⁵⁹ (Litanei) Bartłomiej Zimorowics. Der Dichter knüpft an das Bild des irdischen geschlossenen Paradiesgartens an, den die königliche Hand Gottes großzügig und prächtig mit Fruchtbäumen und Bäumen der Ewigkeit (des Lebens) ausgestattet hat:

Raju rozkoszny na ziemi sadzony,
 Bujny w owoce i drzewa wieczności.
 Ogrodzie ręką królewską zamknięty,
 Pełen róż wstydu i lilij czystości.
 Pagórku wyższy nad święte Syjony,
 Opływający oliwą litości:
 Maryja, Matko prawdziwa,
 Bądź nam grzesznym miłościwa!⁴⁶⁰

Die litaneiartige Häufung von Ehrentiteln tritt ebenso im Gebet J. Libickis auf, in dem die Gartenmetaphorik einen angemessenen Platz einnimmt:

Rózo wdzięczności, Raju radości, Źródło litości, Tronie mądrości, Próbo słusznosci, Z Twojej litości	Kwiecie piękności, Matko miłości, Wzorze Czystości, Panno skromności, Statku czystości, Odproś nam złości!
	Amen. ⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Das lat. Wort *litania* stammt vom gr. *λιτανεία* ab, was >Flehgebet< bedeutet. Sie charakterisiert sich durch wechselnde Anrufungen eines Vorsängers und gleich bleibende Antwortrufe der Gemeinde.

Für die dichterisch-marianischen Litaneien gilt die Lauretanische Litanei (*Vesperale Romanum*) als Vorbild, die in Loreto 1531 erstmals historisch nachweisbar ist. Wegen ihrer bildhaften Sprache und Anspielungen hat sie einen stark poetischen Charakter. Ihre Wurzeln sollen auf eine von der byzantinischen Marienfrömmigkeit beeinflussten früh-mittelalterlichen Reim-Litanei zurückgehen, vgl. Fischer, Artikel: *Litanei* I, II, in: LThK, Bd. 6, Sp. 1076, 1077; Fischer, Artikel: *Litanei* I, in: TK, Bd. 6, Sp. 954f.

⁴⁶⁰ Zimorowic, B., *Litania*, in: *Matka Boska w poezji polskiej*, Bd. 2, S. 49.

(O) *das auf Erden eingepflanzte wonnige Paradies,
 Reich an Früchten und Bäumen der Ewigkeit.
 (O) der mit der königlichen Hand verschlossene Garten,
 Voll mit Rosen der Scham und Lilien der Reinheit.
 (O) der Hügel als heiliger Zion höher,
 vom Öl der Gnade umgossen:
 Maria, wahrhafte Mutter,
 Sei uns Sündenden barmherzig!*

Neben Bäumen nehmen Rosen und Lilien in diesem Garten und überhaupt im symbolischen Garten Marias einen prominenten Platz ein. Die Blumen sind die Sinnbilder der Eigenschaften Marias.

Im Marienbild der Dichtung und der bildenden Kunst verknüpfen sich die Bilder von Brunnen, Blumen und Bäumen beziehungsreich miteinander, um sie als Hinweise auf Reinheit, Tugend und lebensschenkende Fruchtbarkeit der Jungfrau zu verwerthen. Die bildhaften Motive des Hoheliedes und die beispielhaften Zeichen des Alten Testaments werden zu den zahlreichen marianischen Ehrentiteln umgedichtet. Und zwar nicht nur um die Person der Mutter Gottes durch Wiederholungen und Variationen sowie durch die Verwendung figuraler und metaphorischer Elemente zu verehren, sondern auch, um anhand der Person Marias zu veranschaulichen, wie das Übersinnliche sich im Sichtbaren⁴⁶² zeigt und zum Ausdruck bringt, was Heimo Reinitzer folgendermaßen zusammenfasst:

So ist der beschlossene Garten und seine in ihm gedeihende Flora Zeichen der Jungfräulichkeit Mariens und ihrer unvergleichbaren Vollkommenheit, die sie als Mutter Gottes ex definitione besitzen muss, auch wenn das Neue Testament nicht ausdrücklich davon berichtet.⁴⁶³

Die Lilien bezeichnen die Keuschheit und die Jungfräulichkeit, da diese Blume weiß ist und keinen Flecken hat. Sie gilt als makellos und rein und wie Maria als ohne Sünde. Bei den Rosen - „[...] das älteste, bedeutendste und dichteste aller marianischen Blumensinnbilder“⁴⁶⁴ -, die zweierlei Farbe (rot und weiß) haben, spielt Zimorowic auf das Rosenrot an, das für ihn das Schamgefühl der Jungfrau Maria symbolisiert. Kochowski setzt dagegen die Mutter Gottes unmittelbar mit

⁴⁶¹ Libicki, Modlitwa, in: Helikon sarmacki, S. 59.

*Rose der Dankbarkeit,
Paradies der Freude,
Quelle der Gnade,
Thron der Weisheit,
Beweis der Richtigkeit
Aus Deiner Gnade*

*Blüte der Schönheit,
Mutter der Liebe,
Vorbild der Keuschheit,
Jungfrau der Bescheidenheit,
Gefäß der Reinheit,
Vergibt uns die Sünde!
Amen.*

⁴⁶² Über die irdische Schönheit als Abbild und Werk der Erkenntnis und Interpretation der geistigen Schönheit und der göttlichen Schöpfungsharmonie am Beispiel der Kathedralekunst in der Gotik siehe: Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text, Herbert Haag, [...], S. 235-241.

⁴⁶³ Reinitzer, Der verschlossene Garten, S. 13.

⁴⁶⁴ Artikel: *Maria im Rosenhag*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 248.

der Rose gleich. Der Dichter wendet sich metaphorisch an die von ihm verehrte Maria: „Rożo / co w nocną dobe zawierasz sie liściem / Tyś maluśka była przed Synowskim przyściem [...]”⁴⁶⁵ *Rose / die du die Blütenblätter während der Nachtzeit schließt / du warst klein vor dem Kommen des Sohnes [...]*. In einem anderen Epigramm ergänzt er das Maria-Rosen-Bild zusätzlich um ein Passionsattribut und wählt die rote Farbe für seine >Rose<: „Czemusz Cie Panno moia / Kościół Roża mieni / Krwawaś ztąd, że cię syna Twego krew rumieni.“⁴⁶⁶ *Warum nennt die Kirche Dich die Rose / meine Jungfrau (?) / Du bist deswegen blutig, denn das Blut Deines Sohnes rötet dich.* „Nach *Honorius Augustodunensis* (*Sigillum beatae Mariae*) soll die rote Rose für alle Zeiten die Erinnerung an die *Compassio* der Mutter Gottes mit ihrem Sohn vergegenwärtigen.“⁴⁶⁷

Die selige Jungfrau Maria wird durch die Rose nicht nur versinnbildlicht, sondern die Rose wird auch als von ihr untrennbares Attribut verwendet.

Die Schönheit und Zartheit der Rose gibt die Anregung für M. K. Sarbiewski zum dichterischen Lob der jungfräulichen Mutter Gottes:

Siderum sacros imitata vultus,
Quid lates dudum, rosa? delicatum
Effer e terris caput, o tepentis
Filia caeli.

Iam tibi nubes fugiunt aquosae,
Quas fugant albis Zephyri quadrigis;
Iam tibi mulcet Boream iocantis
Aura Favoni.

Surge: qui natam deceant capilli,
Mitte scitari: nihil, heu, profanae
Debeas fronti, nimium severi
Stemma pudoris.

Parce plebeios redimire crines.
Te decent arae: tibi colligenda
Virginis late coma per sequaces
Fluctuat auras.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Kochowski, *Rosa Mystyca*, in: ders., *Ogród panienski*, Kwaterna VIII, S. 91.

⁴⁶⁶ Ebd., *Roża*, in: ders., *Ogród panienski*, Kwaterna X, S. 109.

⁴⁶⁷ Stadlbauer, *Realien der Marienverehrung im profanen Bereich*, S. 550 (Hervorhebungen im Original).

⁴⁶⁸ Sarbiewski, *AD ROSAM IV 18*, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 362.

Die kosmische Anmut der Rose, welche zur Frühlingszeit ihre Pracht entfaltet, begeistert den Dichter. Man kann sagen: „sie ist das Inbild der Vollkommenheit, göttlichen Schönheit und Majestät.“⁴⁶⁹ Die Verse dieses Gedichtes sind aufgrund der frühlingshaften Zeit mit einer fröhlichen duftenden Atmosphäre erfüllt. Ebenfalls erscheint dem Dichter die Gestalt der *Virgo*: zart, jung und frohlockend. Nach Meinung des Dichters passen die beiden – die Rose und Maria – gut zueinander. Dementsprechend soll die keusche schöne Rose als Rosenkranz nur das Haupt und das Haar der Jungfrau schmücken, womit Sarbiewski an die zahlreichen Bilder der mittelalterlichen Künstler anknüpft, welche Maria im Rosenhag zeigen. So dargestellte Rosen kann man nicht nur als Paradies und geschlossenen Garten deuten, sondern auch als das der Mutter Gottes gewidmete Rosenkranzgebet.⁴⁷⁰

Die zweite wichtige Blume in der Mariensymbolik ist die weiße Lilie⁴⁷¹, auch Madonnenlilie (*lilium candidum*) genannt. Sie begleitet Maria vor allem in Verkündigungsdarstellungen der bildenden Kunst. In der Lyrik wird die reine Blume als Sinn- und Spiegelbild Marias oder ihr Gleichnis verwendet. Die makellose Lilie soll besonders auf die einzigartige Mutterschaft Marias deuten, woran Łazarz Baranowicz in seinem Epigramm *Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna* (Maria (ist) innerlich und äußerlich schön) anknüpft:

Wewnątrz i z wierzchu Piękna jest Maryja,
 Biała w piękności nie zrówna Lilija,
 Biała i wonna. Ta z Ziemi wychodzi,
 Skoro zwiędnieje – piękność swoją zwodzi.
 Maryja swojej Piękności nie roni,
 Syn Nieśmiertelny całości jej chroni.
 Wewnątrz jest Piękna, bo Bóg Jej wnętrzości
 Oświecił, Ciało biorąc z niej i Kości.
 Piękna i z wierzchu Skrzynia pozłocona,
 Dla Słodkiej Manny słusznie ozdobiona.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Volkmann, Märchenpflanzen, S. 155.

⁴⁷⁰ Das Gebet, dessen Quelle in der Antike liegt, wurde zuerst als *>Rosarien<* (Rosengärtlein) bezeichnet. Danach wurde es als *>Rosenkranz<* bekannt, was sich unmittelbar auf die mystische Rose, Maria, bezieht. Das Rosenkranzgebet sollen die Dominikaner eingeführt haben, vgl. s.v. *Der Rosenkranz*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 249.

⁴⁷¹ Der weißen Lilie *Lilium candidum* wurden im Christentum schon früh geistliche Eigenschaften zugeordnet, die im 17. Jahrhundert durch einen päpstlichen Erlass offiziell anerkannt wurden. Diese Entscheidung wurde u.a. unter dem Einfluss der sakralen bildenden Kunst mit ihren berühmten Verkündigungsdarstellungen Marias getroffen, vgl. Zohary, Pflanzen der Bibel, S. 177.

⁴⁷² Baranowicz, *Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna*, in: Helikon sarmacki, S. 45.

Maria (ist) innerlich und äußerlich schön,

An (diese) Schönheit reicht die weiße Lilie nicht heran,

Die von der Lilie symbolisierte Keuschheit und Jungfräulichkeit⁴⁷³ machen die besondere Position Marias in der Heilsgeschichte aus. Das Numinose verewigt und verschönt ihre Person. Die innere Schönheit Marias stimmt mit der äußeren überein. Die Barockautoren greifen damit die mittelalterliche Überzeugung auf, dass die Befreiung von der Erbsünde ebenso ihren >körperlichen< Ausdruck haben musste. Bereits im Mittelalter wird jede Kleinigkeit der äußeren Schönheit der Jungfrau Maria als Kennzeichen der geistlichen, moralischen oder geistigen Qualität gedeutet.⁴⁷⁴

Hierbei setzt die barocke Ästhetik einige Grundgedanken der mittelalterlichen Ästhetik fort. So galt im Mittelalter das Schöne als:

[...] splendor Dei, als Glanz oder Schein der Herrlichkeit Gottes. Das Mittelalter hat den platonischen Begriff der Schönheit aufgegriffen, und im Horizont des christlichen Weltverständnisses weiterentwickelt. [...] Schönheit ist ein Prädikat Gottes, das seine unüberbietbare Vollkommenheit zum Ausdruck bringt.⁴⁷⁵

Dazu gehört auch die Vorstellung, dass das Wahre, Schöne und Gute eine Einheit bilden, die auch Thomas von Aquin übernimmt, indem er „[...] Gleichheit und

*Die weiße und duftige. Diese entspringt der Erde,
Sobald sie verwelkt – verliert sie ihre Schönheit,
Maria verliert ihre Schönheit nicht.
Unsterblicher Sohn schützt ihre Ganzheit.
Innerlich ist sie Schön, weil Gott Ihr Inneres
Erleuchtete, als (Er) Fleisch und Knochen von ihr nahm.
Schön ist sie auch äußerlich, goldenes Gefäß,
Für das süße Manna richtig geschmückt.*

Zu den marianischen Bildgleichnissen des *hortus conclusus* gehört ebenso das goldene Gefäß mit dem biblischen Manna, d.h. Maria wird mit dem kostbaren Gefäß für das süße Himmelsbrot (Jesus Christus) (Ex 16,31) verglichen, vgl. s.v. *Maria im Ährenkleid*, in: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, Schmidt, S. 252.

⁴⁷³ Der griechischen Mythologie zufolge war die Ausstrahlung von Reinheit und Unschuld der weißen Lilie, die aus der Milch Heras entstanden sein soll, der Aphrodite – der Göttin der weltlichen Liebe – verhasst. Deswegen soll sie ihr das gelbe keulenförmige Pistill eingesetzt haben, das an den Phallus eines brünstigen Esels erinnert. Andererseits war die Geschichte der hebräischen Susanna (hebräisch Shushan heißt Lilie) bekannt, welche während der persischen Eroberung Babylons ihre Keuschheit mehr als ihr Leben schätzte (Apokryphen, Die Geschichte von Susanna und Daniel). Die oben genannten Aspekte konnten möglicherweise neben anderen Quellen aus der Bibel auch dazu beigetragen haben, dass die Lilie als Symbol Marias ins Christentum aufgenommen wurde, vgl. s.v. *Lilie*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S.185; Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 112.

⁴⁷⁴ Vgl. Hanusiewicz, Święte i zmysłowe, S. 240f.

⁴⁷⁵ Franke, Artikel: *Schönheit*, in: Lexikon der Ästhetik, Henckmann, S. 329.

Unterschied von *pulchrum* und *bonum* festgestellt hat.⁴⁷⁶ Insofern Maria für die Gläubigen die vollkommene Einheit von Tugendhaftigkeit und Wahrhaftigkeit verkörpert, muss sie dieser ästhetischen Konzeption zufolge auch als schön bezeichnet werden, da sich in ihr nicht nur die innere Einheit von Wahrem, Schönerem und Gutem verkörpert, sondern sie als herausgehobenes Geschöpf Gottes an der Schönheit Gottes teilhaftig ist und in ihr auf diese Weise die übersinnliche Schönheit zum Ausdruck kommt.

Die Schönheit Marias spiegelt sich in der Pracht der weißen duftenden Lilie wider. Die Schönheit der Lilie wurde nicht nur im Hohelied des Alten Testaments gepriesen, sondern auch der Sohn Gottes – Jesus Christus – wusste sie zu bewundern, indem er ihre Schönheit mehr als die Pracht Salomos lobte (Mt 6,28f). Freilich ist die Herrlichkeit Marias ewig und zeitlos im Gegensatz zu der vergänglichen irdischen Lilie. Das Geheimnis ihrer Schönheit liegt in ihrer Mutterschaft, die von Gott selbst bestimmt und erfüllt wurde.

Maria wird von Gott unter allen anderen Frauen auserwählt. „Jako kwiat polny nad pustym odłogiem, / Jako lilia między dzikim głogiem.“⁴⁷⁷ (V. 9f) *Als eine Feldblume in leerem Ödland, / als eine Lilie unter den wilden (Weiß)Dornen* hat er sie erhöht. Diese außergewöhnliche Ehre erlangt sie durch ihre speziellen Eigenschaften, welche die kleine Feldblume⁴⁷⁸ und die reine Lilie in diesen Versen versinnbildlichen. Der polnische Barockdichter deutet hier auf die natürliche Schönheit und Einfachheit der Blume und gleichzeitig auf ihre Widerstandsfähigkeit im Bezug auf Maria hin.

Jako że między ćerniowemi
Krzakami czysta / Niebieskiey wonności
Lilia / równa wyniosłym od ziemi
Cedrom Libańskim / w swey bogomyślności /
Ślicznym Cyprysom podobna świętymi
Przymioty / tudziesz Palmom w obfitości /
Ze Owoc słodki z siebie wydać miała
Na świat w Panieństwie BOGU ukochała.⁴⁷⁹ (Str. 85)

⁴⁷⁶ Eco, Kunst und Schönheit im Mittelalter, S. 123.

⁴⁷⁷ Zimorowic, B., W dzień Panny Maryi Śnieżnej, in: Polska poezja Maryjna, S. 68.

⁴⁷⁸ In der Bibel wurden oft Sammelnamen für Pflanzengruppen verwendet, die nur schwierig voneinander zu unterscheiden sind. Die hebräischen Wörter *perah*, *tzitz*, *nitzah* bedeuteten alle >Blumen<. Die Frühlingsblumen des Hoheliedes kamen ebenso unter dem Sammelbegriff Feldblumen vor (Hld 2,12): *nitzanim*, vgl. Zohary, Pflanzen der Bibel, S. 169.

⁴⁷⁹ Gawłocki, Pieśń czwarta, in: ders., Jezus Nazarenski, K. 105.

Wie unter Dornenbüschen

Der erste Vers des oben zitierten Fragments bezieht sich auf die berühmten Verse des Hoheliedes (Hld 2,2): „Eine Lilie unter Disteln / ist meine Freundin unter den Mädchen.“ Eine solche Lilie ist auch Maria. „Als unbefleckt Empfangene erblühte sie unter den Disteln und Dornen des sündigen Menschengeschlechtes. Sie allein unter allen Müttern blieb Jungfrau.“⁴⁸⁰

Der Motivkreis der Tugendvollkommenheit Marias wird bei Szymon Gawłocki durch die Vorstellungswelt der symbolischen Bäume ergänzt und erweitert. Die in diesem Gedicht erwähnten Bäume werden ebenso häufig symbolisch in Bezug auf Maria gedeutet. So z.B. bei W. Kochowski, der in seinem verschlossenen Garten (*Ogród zamknięty Naświętsza Panna Maryja*) zahlreiche Bäume wie die himmelhohe Zeder, die schattenspendende Zypresse, die Palme, den wohlriechenden Zimtbaum und den Olivenbaum aufzählt.⁴⁸¹ Damit niemand zweifelt, dass sich unter diesen Baum-Symbolen die Jungfrau Maria verbirgt, dichtet er weiter:

Panna Różą i Cedrem, Panna i Jaworem.
Pannę różczka spokojnej przeznacza Oliwy,
Panny także znakiem jest Cyprys żałobliwy.
Panna Terebint, kóry gałęzie swe nisko
Rozkrzewia, Pannie służy palmowe nazwisko.
W czym, jeżeli wątpliwość kto sobie zadaje,
Słuchaj, że Tej sam Bóg te Tytuły przydaje.⁴⁸² (V. 11-18)

*Die reine Lilie / der himmlischen Wohldüfte
Gleich (ist) / den hochmütig gewachsenen Zedern des Libanon
In ihrer Gottesgefälligkeit / ähnlich (ist sie),
Den schönen Zypressen mit ihren seligen Eigenschaften
Wie auch den Palmen in der Fruchtbarkeit,
Dass sie zur Welt eine süße Frucht
In der Jungfräulichkeit bringen sollte,
Gewann sie GOTT lieb.*

⁴⁸⁰ Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 183.

⁴⁸¹ Über die Symbolik der Bäume in Bezug auf Maria siehe: Höhler, Die Bäume des Lebens, S. 155-163.

⁴⁸² Kochowski, *Ogród zamknięty Naświętsza Panna Maryja*, in: *Helikon sarmacki*, S. 54.

*Die Jungfrau (ist) Rose und Zeder, die Jungfrau (ist) Ahorn.
Die Jungfrau ist der Zweig des friedlichen Olivenbaumes,
Auch die trauende Zypresse ist ein Symbol der Jungfrau.
Die Jungfrau (ist) eine Terebinthe, die ihre Zweige tief
Ausbreitet, zur Jungfrau passt der Name der Palme,
Falls jemandem Zweifel kommen,
Höre, dass Gott selbst Ihr diese Titel verleiht.*

Als Begründung für sein dichterisch-symbolisches Sprechen beruft er sich auf die Autorität der Heiligen Schrift, d.h. auf das Wort Gottes, in der diese Epitheta ihren Ursprung haben.

Die Lilie ist nur eine Blume, trotzdem ist sie in ihrer Bedeutung (Gottestreue, Reinheit) den stolzen Zedern von Libanon und den schönen Zypressen und in ihrer Fruchtbarkeit (der Sohn Gottes als Frucht) den Palmen ebenbürtig. Die weiße Lilie des Hoheliedes und die zum sakralen Bereich gehörenden Bäume dienen in der Mariendichtung der Huldigung der Verehrten wie auch der Hervorhebung ihrer Tugenden.

Die Jungfrau Maria übertrifft jede geschaffene Kreatur jedoch an Würde und Macht.

Im barocken Universum ragt Maria trotz ihrer weiblichen Bedingtheit über alle anderen Geschöpfe heraus, und zwar aufgrund ihrer engsten Verbundenheit mit dem Vater, ihrer vollkommenen Heiligkeit und der wichtigsten Funktionen, die sie wahrnimmt. Hoch erhaben über alle Geschöpfe steht sie in äußerster Nähe zu Gott, ohne zu ihm in Wettbewerb zu treten, denn all ihre Titel setzen stets eine göttliche Herkunft voraus.⁴⁸³

„Lilio / ktora ciernie choć obstapi w koło / Ona iednak wspaniałe w gore niesie czoło”⁴⁸⁴ (*O Lilie / welche von Dornen umringt wurde / Sie schreitet jedoch mit ihrem wunderbaren Haupt stolz einher*, preist sie der bereits zitierte Barockdichter W. Kochowski. Die herrliche makellose Blume Maria unter den sündhaften Dornen des Menschheitsgeschlechtes findet allzeit die höchste Würdigung in den Augen und Worten des Dichters.

Meist jedoch treten beide Blumen – Rose und Lilie – nebeneinander in der marianischen Dichtung und Kunst auf.

Ein schönes Beispiel bieten K. Twardowskis Verse von der Vision der Mutter Gottes in seinem Poem *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych* (1628) (Die Fackel der Gottesliebe mit fünf flammenden Pfeilen).

Die Worte der belehrenden Mutter Gottes, welche das Lob der einzigartigen Gottesliebe enthalten, erscheinen dem Protagonist als wunderschöne Rosen hinter einem Perlenzaun (ihre Zähne). Auf diese Weise spielt die Rose auf die Liebe an.

⁴⁸³ Fiore, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, S. 186.

⁴⁸⁴ Kochowski, Lilium inter spinas, in: ders., Ogród panienski, Kwaterna IV, S. 45.

Die weiße Lilie, in die sich die Mutter des Herrn verwandelt, steht wie gewöhnlich im Bezug auf ihre Reinheit:

Gdy tych mów święta Pani dokończyła,
rumiana róża słowa farbowała,
która w jej uściech za płotem perłowym
kwitnie w języku, krzaku rubinowym.
A wtym – nie wiedzieć jako – prędko znikła,
na krórej miejscu lilija wynikła:
na listkach białych (cudo niesłychane!)
imię MARYJA było wypisane.⁴⁸⁵ (Str. 31)

Rosen und weiße Lilien sprießen von den Füßen der schreitenden Jungfrau in J. B. Zimorowics Gedicht *W dzień Nawiedzenia Panny Maryjej* (Am Tag der Heimsuchung der Jungfrau Maria), womit der Dichter zugleich an das antike Bild der Liebesgöttin Venus anknüpft. Ein wunderschönes Bild von Lilien und Rosen wird auch in einem Gedicht aus einer Handschrift eines Karmeliterklosters verwendet. Der oder die unbekannte Verfasser(in) widmet der Jungfrau Maria Zeilen, die sich an die erotische Stimmung des Hoheliedes anlehnen (Hld 4,5;10), so dass Marias Brüste als nach Rosen und Lilien duftend dargestellt werden:

Piersi – macice wina rozkosznego,
Piersi – krinice wina przesłodkiego,
Jak para sarniąt wonnych liliami
I też różami.⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej*, S. 23f.
Als die Heilige Frau diese Worte zu Ende brachte,
Tönte die rötliche Rose die Worte,
Welche in ihrem Mund hinter dem Perlenzaun,
Auf der Zunge, im rubinroten Busch, blüht.
Dann, verschwand sie schnell, unbekannterweise,
Auf dessen Stelle eine Lilie entspross;
Auf den weißen Blättern stand (ein unerhörtes Wunder!)
Der Name MARIA geschrieben.

⁴⁸⁶ Aus der Handschrift BJ 3643 I, K. 40-40v., zit. nach Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe*, S. 267.
Busen – des wonnevollen Weines Gefäße,
Busen – des süßevollen Weines Quelle,
Wie das Paar der Kitzlein duftend mit Lilien
Und auch mit Rosen.

Die dritte ebenso wichtige Blume in der marianischen Symbolik ist das Veilchen.⁴⁸⁷

Für diese Blume findet man in der Bibel keine Belege, aber neben der Heiligen Schrift lässt sich aus der Natur eine Fülle von Metaphern und Symbolen ableiten, um die Person der Mutter Gottes zu versinnbildlichen.⁴⁸⁸

Die kleine wohlriechende Blume, die bereits in der Antike beliebt war, symbolisiert seit dem Mittelalter die Demut und die Bescheidenheit der Mutter Gottes. Die in der Natur niedrig wachsende Blume charakterisiert sich durch süßen Duft und purpurne Farbe, welche zwiespältige Deutungen ermöglichen: einerseits symbolisiert das Blühen im Verborgenen die Bescheidenheit, andererseits erinnert die königliche Farbe an die Hoheit und die Herrschaft, was für Theologen, Dichter und Maler gleichzeitig in der süßen Königin des himmlischen Landes vereint ist.⁴⁸⁹

Das Veilchen ist auch ein Frühlingsbote. Es manifestiert – ebenso wie alle anderen Frühlingsblumen – das Ende der winterlichen Jahreszeit (Tod) und das Herannahen der neuen Zeiten (Leben, Hoffnung).

Die zierliche Schönheit des Veilchens und die ihm zugeschriebene, marianische Symbolik inspirieren K. M. Sarbiewski zum Dichten über diese Blume. Der Dichter beginnt sein Gedicht *Do Fiołka* (An das Veilchen) mit der Apostrophe, indem er das Veilchen metaphorisch als Frühlingsbote und Blumenprinz anspricht:

Gończe wiosenny, miło woniejących
Kwiatków panicze, do podobających
Bogu się skroni Przczystej Dziewicy
Pójdzeisz, fijołku, w dar Bogarodzicy.⁴⁹⁰ (V. 1-4)

⁴⁸⁷ Zur Wiederbelebung der marianischen Blumensymbolik im 17. Jahrhundert trugen auch die Jesuiten bei. Maximilian Sandaeus schrieb mehrere Traktate über Maria, darunter *Maria Flos Mysticus*, und predigte auch über das Veilchen - ebenso unter dem Namen >Marienstengel< bekannt - in Bezug auf Maria, vgl. Stadlbauer, Realien der Marienverehrung im profanem Bereich, S. 550.

⁴⁸⁸ Vgl. Courth, Marianische Gebetsformen, S. 552.

⁴⁸⁹ Vgl. s.v. *Veilchen*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S. 317; Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 147.

⁴⁹⁰ Sarbiewski, *Do fiołka*, in: ders., *Poezje wybrane*, S. 36.

*(O) Frühlingsbote, der angenehm duftenden
Blumen junger Edelmann, zu den Gott gefallenden
Schläfen der Allerreinsten Jungfrau
Wirst du - Veilchen gehen, als Gabe der Mutter Gottes.*

Der Jesuitendichter verwendet in diesem Gedicht eine ähnliche Methode wie im früher zitierten Gedicht *AD ROSAM*. Durch das Lob der Blumenschönheit, hier des Veilchens, preist er die schöne Jungfrau Maria. Seine Verehrung akzentuiert er mit dem Gebrauch der im Superlativ stehenden Epitheta in Bezug auf Maria und das Veilchen wie >najpiękniejszy, najpierwszy, najukochańszy< (*das schönste, erstere, liebste*).

Das eigentliche Subjekt seiner dichterischen Aussage ist jedoch Maria. Dies wird in der letzten Strophe deutlich, in welcher der Dichter sich nicht mehr an das Veilchen wendet, sondern unmittelbar an die Jungfrau Maria, die als allerliebste Blume des Himmels und der Erde bezeichnet wird.

Durch die Analogie wird die Blume – wie Maria unter anderen Frauen – „z wielu / Kwiatków najpierwszy,⁴⁹¹ (V. 11f) *unter vielen / Blumen die allererste*, ausgezeichnet und auserwählt, um das Haupt Marias zu schmücken. Die neue Rolle gibt dem Veilchen eine besondere Beachtung und einen Wert, der kostbarer als Gold und Edelsteine ist. Zum Schluss verwendet Sarbiewski das Veilchen, um seine bescheidene Bitte Maria vorzutragen. „Ta poczta niechże Cię / Mała ma ujmie.“⁴⁹² (V. 18f) *Möge Dich mein kleiner Bote / gewinnen*, dichtet der Jesuit und hofft, dank dessen erhört zu werden.

Dass das Veilchen nicht nur das Symbol und Attribut der Mutter Gottes ist, sondern auch ihre Lieblingsblume, glauben die polnischen Dichter des 17. Jahrhunderts, denen das Karmeliterkloster, Kirche der Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (Heimsuchung der Allerheiligen Jungfrau Maria) und der an sie grenzende Garten auf Piasek (am Sand) zu Kraków (Krakau) bekannt war. Aus der dichterischen Überlieferung W. Kochowskis und M. Grodzińskis geht hervor, dass der mit Veilchenblüten erfüllte Ort der Mutter Gottes geweiht war. Der von Maria geliebte Veilchengarten symbolisiert bei beiden Autoren das ganze Heiligtum.

Die große Menge der kleinen violettblauen Blumen⁴⁹³ erinnert Mikołaj Grodziński an das Meer, deswegen versucht er die beiden Bilder miteinander

Dieses Gedicht wurde von Jan Gawiński aus dem Lateinischen ins Polnische übersetzt. Sarbiewski dichtete auf Latein. Die Sammlung enthält jedoch keine Originalgedichte, sondern nur ihre Übersetzungen.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ In der Natur bildet die Veilchenpflanze nach der ersten Blühphase (März) kleine Ranken aus, welche Zugwurzeln in die Erde schlagen. Auf diese Weise breiten sich rund um die

gleichzusetzen. Infolgedessen entsteht eine bizarre Ausführung, deren Pointe lautet:

O Piaski przedziwne,
 Jak rzeczy przeciwne,
 Morze, y Ogród, szczęśliwie łączycie,
 Jako do Cudów Boskich należycie!
 Słodkie to Morze, bo Morze miłości,
 Piasek iest kwiatem, kwiat piaskiem litości!⁴⁹⁴

Im Namen des Ortes >Piasek< (*Sand*) sieht der Autor den Verbindungspunkt für sein Gleichnis. In unzählbaren Sandkörnern spiegelt sich für ihn ebenso die unübersehbare Zahl der Veilchen, wie die Bodenlosigkeit des Meeres wider. Dadurch kommt Grodziński zu dem Schluss, dass die süße Barmherzigkeit und die grenzenlose Liebe der Mutter Gottes wie Sand, Blumen und Meer sein müssen.

Eine umfangreiche dichterische Schilderung⁴⁹⁵ des Ortes Piasek (22 Strophen) schenkt W. Kochowski seinen Rezipienten im Gedicht *Dziardyn fijołkowy* (Veilchengarten). Der Dichter entfaltet in den ersten Strophen den ganzen Reichtum barocker Bilderfülle von kostbaren Garten- und Blumenberühmtheiten, um festzustellen, dass nichts der Mutter Gottes so lieb ist wie das kleine Veilchen.

Mutterpflanze neue junge Veilchen aus, wodurch sie in kurzer Zeit einen breiten blauvioletten Teppich schaffen können, vgl. s.v. *Veilchen*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S. 317f.

⁴⁹⁴ Grodziński, Ogród fijołkowy karmelitański na Piaskach, o.S.

*O wunderbare Piaski,
 Wie ihr Gegensätze,
 Meer und Garten, glücklich vereinigt,
 Wie ihr zu Gottes Wundern gehört!*

*Süß (ist) dieses Meer, weil es das Meer der Liebe ist;
 Piasek (ist) die Blume, die Blume (ist) Sand der Gnade!*

Grodziński beschreibt in diesem Werk die Entstehungsgeschichte des Karmeliterklosters (teilweise greift er zu den legendären Überlieferungen, um die Wundertätigkeit des Ortes hervorzuheben) und die wundertätigen Eigenschaften des Heiligenbildes der allerheiligsten Jungfrau Maria zu Piasek (Sand).

⁴⁹⁵ Als historischer Anlass zu diesem Gedicht dienten Ereignisse aus den Zeiten der >Szwedzki Potop< (Schwedischen Sintflut). Im September 1655 stürmten die schwedischen Heere die Krakauer Stadt. Auf Befehl des Verteidigers, Stefan Czarniecki, wurden die in der Vorstadt vorhandenen Gebäude verbrannt. Im Oktober dieses Jahres wurden die schwedischen Kanonen auf die Ruinen des Karmeliterordens gerichtet. Nach der Übernahme der Stadt befahl der schwedische General P. Wirtz die endgültige Vernichtung (01.1656) der noch enthaltenen Reste der Karmelitergebäude. Das letzte Geschehen fand ein Echo im Gedicht W. Kochowskis *Dziardyn fijołkowy*.

Jak ten kosztowny ogród Tobie miły,
 Co go Jehowy ręce zasadziły,
 Matko, na Piasku, dziś wspaniałym gmachem,
 Pachnie cudownych fijałków zapachem.⁴⁹⁶ (Str. 4)

Die titelgebenden Veilchen, welche die Luft mit ihrem wunderbaren (wundertätigen) Duft erfüllen, spielen in diesem Garten eine besondere Rolle. Dass der Veilchenduft wundertätige Eigenschaften enthält, drückt der Dichter ebenfalls im Epigramm 49 aus: „Fiołku / pierwociny wdzięczney ludziom Wiosny / Odpądz wonią twą od nas / grzechow fætor sprosny“⁴⁹⁷ *Veilchen, Du- Erstling des den Menschen angenehmen Frühlings / mögest mit deinem Duft von uns / den hässlichen Gestank der Sünden verdrängen*, indem er hierbei an Maria denkt.

Kochowski wundert sich, dass dieses schöne Blümchen keine Beachtung im berühmten Hohelied Salomos gefunden hat. Die bildreichen Garten- und Blumenmotive des Hoheliedes, die im Laufe der Jahrhunderte zu marianischen Ehrentiteln geworden sind, erhalten keine einzige Erwähnung der Veilchen, obwohl diese Blume, nach Kochowski, den anderen Pflanzen in nichts nachsteht:

Fijałek, wzgardzon, który, jako schodzi
 Zima, przed inszym kwieciami się wprzód rodzi,
 Wybornym nardy celując odorem,
 Modrym sydońską purpurę kolorem.⁴⁹⁸ (Str. 8)

Im Gegenteil, das Veilchen verkündet den ersehnten Frühling, schmückt die Häupter der Jungfrauen und duftet nach Wohlgerüchen. Seinen natürlichen Eigenschaften fügt der Dichter nun die übernatürlichen zu, die der Veilchengarten durch die Gnade der himmlischen Ärztin (Str. 11) erworben hat. Der von der

⁴⁹⁶ Kochowski, Dziaryn fijałkowy, in: Polska poezja Maryjna, S. 82.

*Wie der von Dir geliebte, kostbare Garten,
 Den Jahwes Hände entworfen haben,
 Mutter, zu Piasek, (er wurde) heute zum prächtigen Bau,
 (Und) haucht er wunderbaren Veilchenduft aus.*

⁴⁹⁷ Ebd., Viola plena venustate, in: ders., Ogród panienski, Kwaterna IV, S. 49.

⁴⁹⁸ Ebd., Dziaryn fijałkowy, in: Polska poezja Maryjna, S. 82.

*Das verachtete Veilchen, das, wenn der Winter
 Vergeht, vor anderen Blüten aufsteht,
 An vortrefflichem Duft überragt es Narden,
 (Und) den sydonischen Purpur an dunkelblauer Farbe.*

Mutter Gottes erwählte Ort zeichnet sich mit zahlreichen wundertätigen Zeugnissen der numinosen Wirkung aus. Zu dem größten Wunder zählt Kochowski das Wiedererscheinen der kleinen Blümchen im Karmelitergarten nach den Kriegszerstörungen (1655-1656). Der polnische katholische Dichter sieht darin die besondere Liebe Gottes zu dieser Marienblume und ein Zeichen des Widerstandes gegen den häretischen Feind (die schwedischen Aggressoren waren Protestanten).

Zachował w ruinach skarb nienaruszony,
Który dziś, jako Feniks odmłodzony,
Lub jako ogród, strząsnąwszy popioły,
Kwitnie na wiosnę wdzięczny i wesoły.⁴⁹⁹

Aus diesen Versen geht auch hervor, dass die Natur über den zerstörerischen Menschentätigkeiten steht. Anhand der Wiedergeburtskraft der Natur wird die Macht Gottes demonstriert, die sich nicht nur in den großen Dingen offenbaren kann, sondern auch in den kleinsten, zu denen die Jungfrau Maria sich selbst zählte, wie das in dem Neuen Testamen überliefert wurde: „[...] *Meine Seele* preist die Größe *des Herrn*, / und mein Geist *jubelt über Gott, meinen Retter*. / Denn auf *die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut*“ (Lk 1,46-48).

2.8.2 Der Garten der Blume aller Blumen

In der katholischen Lehre spiegelt sich die Offenbarung der Macht und Barmherzigkeit Gottes – des Erlösungsplanes – auch in der Person Marias wider. Sie wird durch Gott als Mutter seines Sohnes auserwählt und damit ins Heilsgeschehen einbezogen. Um dieses Sohnes willen wird sie von Kirche und Volk verehrt und mit zahlreichen Ehrentiteln angerufen. Diese Ansicht gibt

⁴⁹⁹ Ebd.

*(Gott) behütete einen unberührten Schatz in Ruinen,
Der heute, wie ein neu geborener Phoenix,
Oder wie ein Garten, Asche abschüttelt,
(Und) im Frühling dankbar und fröhlich blüht.*

beispielhaft das 14. Buch der Abhandlung *De Trinitate* von Dionysius Petavius (1585-1654) über die Menschwerdung Christi wieder:

Die Würde der Mutter ist nicht der Ehre des Sohnes fremd, sie ist nicht von ihr getrennt, aber sie ist überliefert, um sie zu vermehren sowohl nach gewissem natürlichem Recht, als auch durch Gebrauch und Entscheidung der Menschen. Dies gilt besonders für die Mutter Christi um des Glanzes ihres Titels willen in jeder Art des Lobes und vor allem in der Überlegung, dies ist ohne Gemeinschaft mit einem Mann geschehen, vielmehr hat sie in engster Verwandtschaft mit dem Gottessohn allein die Würde des mütterlichen Namens angenommen.⁵⁰⁰

Dementsprechend hat sich die marianische Symbolik vor allem in Verbindung mit der Christologie entwickelt.⁵⁰¹ Die besondere Rolle der Mutter Gottes in der Heilsgeschichte ist im Neuen Testament bereits erkennbar, wurde jedoch in späteren Zeiten ausführlicher dargestellt. Kennzeichen des dichterischen Marienlobes sind die vielen verwendeten Bilder und Symbole, welche die biblischen Darstellungen um neue Symbole, Kombinationen und Motivkreuzungen erweitern.⁵⁰²

Daher werden die Grundzüge einer >marianischen Christologie< unter Zuhilfenahme der dichterischen Vorstellungskraft in literarischer Form dargestellt und ausgeschmückt.

So verfasst beispielsweise K. Bolesławiusz seine Verse *Panna, będąc matką, piastuje dzieciątko* (Jungfrau, die die Mutter ist, behütet das Kindlein) über Maria und ihren Sohn. Sein Gedicht baut er auf der *hortensius*-Metaphorik und -Symbolik auf.

Kwiat, Panienko, śliczny wychowujesz,
Czym rozkwitłe wieki wystawujesz.
Tym się kwiatkiem lśniąca pokazujesz,
Gdy jak ziemia Onego piastujesz.⁵⁰³ (V. 5-8)

⁵⁰⁰ Zit. nach: Delius, Geschichte der Marienverehrung, S. 240.

⁵⁰¹ So schreibt Wolfgang Beinert über die Rolle der Mariensymbolik in der Christologie: „Die marianische Symbolik ist darum wenigstens prinzipiell von Wichtigkeit, weil durch sie die christologische Grundsituation des Glaubens erschlossen wird. Sie ist ihr also nicht einfach nur dadurch zugeordnet, dass sie eben einen historischen Part in der Geschichte des Nazareners gespielt hat, sondern nicht minder als lebendiger und personaler Verweis auf die erlösende und heiligende Struktur dieser Geschichte“, Beinert, Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung, S. 297; vgl. auch Nieznanowski, Matka Boska w poezji baroku, S. 46, 71.

⁵⁰² Vgl. Courth, Marianische Gebetsformen, S. 553.

⁵⁰³ Bolesławiusz, Panna, będąc matką, piastuje dzieciątko, in: Helikon sarmacki, S. 48.
Eine wunderbare Blume erziehst du – Jungfrau,

Maria ist die fruchtbare metaphorische Erde, aus der das kostbare Blümchen – das Jesuskind – entspringt. In den weiteren Versen konkretisiert der Dichter sein Bild. Das weitaus wichtigste gleichnishafte Motiv bleibt jedoch der Garten, der verschlossene Garten des Hoheliedes (4,12-16) mit seinem Interieur. Der Schoß der Jungfrau Maria wird zum Garten, zum *hortus conclusus*, der ihre erhaltene Jungfräulichkeit versinnbildlicht. In diesem verschlossenen Garten erblüht die Rose der Rose (Christus).

Łono Twoje ogrodem się staje,
W którym Róża nad różami wstaje.
Wieniec Twoja ręka Bogu daje,
Który nigdy kwitnąć nie przestaje.⁵⁰⁴ (V. 13-16)

Durch die Rose wird zukünftiges Geschehen assoziiert. Da die Rose im Zusammenhang mit dem Jesuskind normalerweise in roter Farbe dargestellt wird, liegt hier eine andeutende Voraussage der zukünftigen Passion des Gottessohnes vor. „Der Kirchenvater Basilius verglich die Geißeln mit Rosen. Nach anderen Berichten wurde die Dornenkrone⁵⁰⁵ aus einem Hundsrosenstrauch gemacht, in den seitdem nie ein Blitz einschlägt.“⁵⁰⁶

In der geistlichen Dichtung wird das Motiv des Erlösers, der bildlich als der aus der Wurzel Jesse entsprungene Spross (Reis)⁵⁰⁷ oder als Blume dargestellt wird, in der Präfiguration der scharlachroten Rose wiedergegeben, woran H. Lubomirski in seinem Epigramm (34) aus der Sammlung *Poezja Postu Świętego* (Dichtung des Heiligen Fastens) anknüpft:

*Damit zeigst du die aufgeblühten Jahrhunderte auf.
Durch diese Blume bezeugst du dich,
wenn du Ihn wie Boden behütetest.*

⁵⁰⁴ Ebd., S. 49.

*Dein Schoß wird zum Garten,
In dem die Rose der Rose entspringt.
Deine Hand überreicht Gott den Kranz,
Der nie zu blühen aufhört.*

⁵⁰⁵ Zur Dornenkrone siehe im Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*, S. 113f.

⁵⁰⁶ Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 118.

⁵⁰⁷ Zum Motiv der Wurzel Jesse siehe im Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*, S. 102, Fußnote 336.

Aus der Wurzel Jesse soll eigentlich ein Reis entspringen, aber die Dichter und das christliche Volk jedoch finden die Rose „als das schönste Bild in diesem Gott-Mensch-Verhältnis“, Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 171.

Ten li to kwiat, co z różgi wyniknął Jessego,
 Wydany na pociechę rodzaju ludzkiego?
 Lilija czy hijacynt, czy li granatowy,
 Bo wszytek rumienieje, wszytek purpurowy?
 Owszem, róża niebieska, król między kwiatami;
 Królem go też witają i między cierniami.
 O różo zdrowia pełna, co zbawienie rodzisz!
 Dasz się dostać każdemu, choć się cierniem grodzisz.⁵⁰⁸

Auf die rhetorischen Fragen nach Art und Farbe der Blume bezeichnet Lubomirski die Rose (die himmlische Rose), die aus der Wurzel Jesse entsprungen ist, ebenso als die Königsblume unter allen Blumen und Dornen. Ihre rote Farbe und die Dornen symbolisieren das blutige und leidvolle Opfer des Erlösers.

Aus dieser Blume flicht Maria einen ewig blühenden Kranz zur Ehre Gottes. Die Krone (Kranz) erinnert nicht nur an das Leiden, sondern auch an die Würde und die Herrschaft. Die Geburt des Sohnes (Rose) gibt ihr für immer eine besondere Position unter den anderen Geschöpfen Gottes. Dieser würdevolle Rang Marias wird beispielhaft in dem bekannten Rosenkranzgebet erkennbar. Der hier erwähnte Rosenkranz kann ebenfalls als das Rosenkranzgebet verstanden werden, das sich ebenso auf die Mutter Gottes wie auf ihren göttlichen Sohn bezieht.⁵⁰⁹

Zurückkehrend zu Klemens Bolesławiusz lässt sich erkennen, dass er in den weiteren Strophen des oben genannten Gedichtes an die lobpreisenden Verse des Hoheliedes⁵¹⁰ anknüpft, um die Schönheit und Herrlichkeit der jungfräulichen Mutter Gottes (V. 17-24) zu preisen.

Ebenso bedient sich Jan Libicki der Blumenmetaphorik, um das Geheimnis der Geburt des Erlösers aus der Jungfrau dichterisch auszulegen.

⁵⁰⁸ Lubomirski, Epigramm (34) in: ders., Poezje zebrane, Bd. 1, Teksty, S. 274.

*Ist das diese Blume, die aus dem Reis Jesse entspross,
 (Die) für den Trost des Menschengeschlechts geopfert (wurde)?
 (Sind) es Lilie, Hyazinthe oder Granatapfel,
 Denn sie rötet sich ganz, (ist sie) ganz purpurrot?
 Natürlich, die himmlische Rose, die Königin unter den Blumen;
 Als Königin wird sie auch unter Dornen begrüßt!
 O mit Wohlbefinden volle Rose, bringst du die Erlösung!
 Obwohl du dich mit Dornen umgibst, jeder darf dich bekommen.*

⁵⁰⁹ Vgl. Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 148-157.

⁵¹⁰ Hld 7,2; 4,4; 4,11

Pytasz, Zbawiciel jak się z Panny rodzi?
 Tak, jako zapach od kwiatu pochodzi.
 Kiedy więc z pniaczka kwiat piękny powstaje.
 Kwiat ginie, kiedy potym owoc daje.
 A Panna chociaż owoc swój wydała,
 Choć owoc rodzi, przy kwiecie została
 Panięstwa swego. [...] ⁵¹¹ (V. 1-7)

Der Dichter entfaltet vom Bild der Blüte her die unfassbare Geburt Jesus aus der jungfräulichen Mutter. Damit versucht er das anzudeuten, was auch der katholischen Lehre zufolge letztlich für den menschlichen Verstand unfassbar und unbegreifbar ist. Der Erlöser wird mit dem Wohlgeruch einer Blume gleichgesetzt. Einerseits drückt der Dichter das Unkörperliche und Geistige des übernatürlichen Heiligen aus, welches wohl doch im Körperlichen der irdischen Mutter – Blume – empfangen worden ist. Andererseits ist der Duft (das Jesuskind) Sinnbild für den unvergänglichen und transzendenten Teil der Blume (Maria). „Der Duft macht gleichsam die Aura ihres Wesens aus, die für andere und subtilere als die vordergründig-optischen Organe konserviert werden kann.“⁵¹²

Libicki baut hier eine ähnliche Blumenmetapher auf wie Łazarz Baranowicz in seinem Epigramm *Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna* (Maria (ist) innerlich und äußerlich schön). In Baranowiczs Gleichnis der Maria als Lilie ist die Schönheit der Jungfrau unveränderlich und unvergänglich im Gegenteil zur Schönheit der irdischen Blume. Gewissermaßen stellt Libicki die Jungfräulichkeit der Mutter des Herrn dar. Die irdische Blume vergeht nach dem Ansatz des Fruchtknotens. Maria dagegen bringt ein Kind zur Welt wie eine Blume ihre Frucht und bleibt trotzdem weiterhin schön und jungfräulich.

Hiermit bestätigt sich die Aussage H. Reinitzers über den unvergänglichen Garten Marias:

⁵¹¹ Libicki, Pytasz, Zbawiciel jak się z Panny rodzi?, in: Helikon sarmacki, S. 59.
Du fragst, wie der Erlöser von der Jungfrau geboren wird?
So, wie der Duft von der Blume kommt.
Wenn eine wunderbare Blume aus dem Spross entsteht.
Die Blume vergeht, wenn sie die Frucht gibt.
Und die Jungfrau, obwohl sie ihre Frucht zur Welt brachte,
Obwohl sie die Frucht gebiert, blieb sie bei der Blüte
Ihrer Jungfräulichkeit. [...]

⁵¹² Volkmann, Märchenpflanzen, S. 156.

Der Garten Mariens ist von unvergleichlicher Schönheit und kennt kein Gegenstück in der Wirklichkeit, Blumen und Blätter, Büsche und Bäume, Früchte und Tiere sind nicht vergänglich und wie auf einem Stilleben zusammengerückte Zeichen der *vanitas* alles Irdischen, sondern sind unauslöschliche Bilder der ewigen Wahrheit, sind Symbole der Kirche und des Glaubens, Symbole der Tugend und Frömmigkeit, Symbole für Maria, Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist.⁵¹³

In diesem unvergänglichen Garten erblüht die ewig in ihrer Schönheit und Vollkommenheit bleibende Blume: das Jesuskind. S. Grochowski gibt in diminutivgeprägter Sprache dem göttlichen Kindlein in Anlehnung an das Hohelied (Hld 2,1) Blumenbezeichnungen als Beinamen. Für ihn ist das Jesuskind die Feldblume⁵¹⁴ und die Lilie⁵¹⁵ im Tal. Die in diesem Gedicht genannten Blumen werden symbolisch nicht auf Maria bezogen, sondern auf ihren Sohn. Die Lilie weist hier auf das ewige Heil, die königliche Herrlichkeit und das göttliche Licht des Gottessohnes hin.⁵¹⁶

Dzieciąteczko, kwiatku polny,
kwiatku lilijej padolny,
tak Cię święte Pismo zowie,
więc my, stojąc przy tym słowie,
przynieślichmyć takie kwiecie,
o nieprześlacone Dziecię.
Przyjmi za upomineczki
lilijowe te kwiateczki,
ponieważ od kwiecica tego
masz imię z wieku dawnego.⁵¹⁷

⁵¹³ Reinitzer, Der verschlossene Garten, S. 30f.

⁵¹⁴ Vgl. das Unterkapitel 2.8.1 *Der Garten der Jungfrau Maria*, S. 137, Fußnote 478.

⁵¹⁵ Als die Lilie der Täler wird gewöhnlich das Maiglöckchen bezeichnet. „Das Maiglöckchen gehört zur Gattung der Liliengewächse, und sein botanischer Artname, *convallaria majalis*, weist darauf hin, dass die alten Botaniker in ihm die Lilie der Täler sahen.“ Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 130.

⁵¹⁶ Vgl. s.v. *Lilien*, in: Die Weisheit der Natur, Telesko, S. 40; *Maiglöckchen*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S. 203.

⁵¹⁷ Grochowski, V. Kwiatki lilijowe, in: ders., Wirydarz kwiatki rymów duchowych, S. 63.

*Kindlein, Feldblümchen,
Lilienblümchen des Tals,
so nennt Dich die Heilige Schrift,
also wir, im Vertrauen auf dieses Wort,
brachten diese Blüten mit,
o teuerstes Kindlein.
Nimm als kleine Gaben
diese Lilienblümchen,
denn von diesen Blüten hast
du den Namen seit den alten Jahren.*

Mit der weißen Lilie vergleicht ebenso M. K. Sarbiewski das Jesuskind in seiner 12. Epode *Pueril: Lilium, Iesu, niveis hiare*

Als Blume wird das neugeborene Jesuskind auch von der antiken Muse der Liebesdichtung Erato angesprochen. „Witaj, kwiateczku z Dziewice zrodzony / nowo, w jasełeczkach twardych położony“⁵¹⁸ (V-41f) *Sei begrüßt, von der Jungfrau neu geborenes Blümchen, / in der harten Krippe liegend*, begrüßt sie das neugeborene Kind in Miaskowskis Gedicht *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* (Gedichte über die Geburt des Gottessohnes). Ihre Begrüßung enthält einen Kontrast zwischen dem zierlichen Blümchen, das für das Himmlische steht und der harten Krippe, die das irdische Elend symbolisiert. Warum also verlässt es die angenehme himmlische Wohnung und zieht auf die jämmerliche Erde? Darüber wundert sich ebenfalls W. Kochowski in seinem zweizeiligen Epigramm: „Ray iest pelen Deliciey / w Niebie rozkosz szczyra / Przecie Syn Boży w Pannie mieszkanie obiera“⁵¹⁹ *Das Paradies ist erfüllt mit Köstlichkeiten / im Himmel (gibt es) wahre Wonne / Doch wählt der Gottessohn die Wohnung in der Jungfrau*. Für diesen Dichter ist die Antwort jedoch eindeutig. Es kann nicht anders geschehen, da die Jungfrau Maria der schönste und reizendste Garten ist, der die Hand Gottes mit dem „[...] Aquæduktem wszelkich łask / y pociechy wodą“⁵²⁰ [...] *Aquädukt der vielfältigen Gnaden / und mit Wasser der Freude umarmt hat*.

Da W. Waśniowski auch vom paradiesischen Charakter des Mariengartens⁵²¹ überzeugt ist, ist für ihn die Anführung des Baumes und des Quells des Lebens in Garten Marias gerechtfertigt:

Piękne kwiecie na polu, piękniejsze na łące,
Naypiękniejsze w Ogrodku, o ile kwitnące.
Panny w zwyczajui to maią,
Ze się w Ogrodkach kochaia.
Lecz Panna nad Pannami, Ogrodnika swego,
(Magdalena go znała) sprawą, doszła tego.
Iż w swym Ogrodku żywota,
Ma drzewo y zdroy.[...] ⁵²²

Dicimus labris, quoties odora

Dulce ridenti tibi myrrha spirat,

Dulce loquenti. (V. 97-100)

Sarbiewski, Ep. 12 Quarta leuca, seu Troci, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 512.

⁵¹⁸ Miaskowski, *Rotuły na narodzenie Syna Bożego*, in: ders., *Zbiór rytmów*, S. 54.

⁵¹⁹ Kochowski, *Filij Die Habitaculum*, in: ders., *Ogród panienski*, Kwaterna XVI, S. 176.

⁵²⁰ Ebd., *Hortus iuxta fluvios*, in: ders., *Ogród panienski*, Kwaterna XVI, S. 183.

⁵²¹ Die Erwähnung des Gartens in Verbindung mit Maria kann zugleich auf den Paradiesgarten hinweisen, vgl. s.v. *Das Hohe Lied*, in: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, Schmidt, S. 241.

Von der lakonischen Einführung über Blumen und der naiven Vorliebe der Jungfrauen (der jungen Mädchen) für Blumengärten geht der Dichter zur Gestalt der Heiligen Jungfrau der Jungfrauen über. Er spielt zusätzlich auf das Motiv von Jesus als Gärtner an; gemeint ist die Szene der Erscheinung des auferstandenen Jesus im Garten vor Maria Magdalene, die ihn zuerst nicht erkennt und meint, er sei der Gärtner.⁵²³ Durch ihn, den guten Gärtner, wird der jungfräuliche Mariengarten zu dem lebensspendenden Paradiesgarten erhöht.

Das schönste und ausführlichste Resümee des Gartenmotivs in Bezug auf Maria und auf die enge liebevolle Beziehung zwischen ihr und ihrem Sohn, die ebenso zum *hortensius*-Motivkreis gehört, bieten die Verse des bereits zitierten W. Kochowski aus dem Werk *Rozaniec Naswięszey P. Maryey*. Der Dichter betitelt die Jungfrau Maria als reichen Garten, der ihr vor allen andern blumenreichen Ehrentiteln zukommt:

A czy potrzebasz więcej tytułów godności?
Ktorymi w Empireyskiej kwitniesz wysokości.
Ogrodemeś o Panno / ogrodem bogatem,
Gdy się raczysz Wiosennym tytułować kwiatem.⁵²⁴

Nur für einen solchen makellosen, jungfräulichen >Garten< entscheidet sich die himmlische Feldblume (der Erlöser), ihre paradiesischen Gefilde zu verlassen, damit sich die Heilsprophezeiung erfüllen konnte. Dass man seit alters her an die Vollkommenheit des Mariengartens glaubte, beweist die Aussage von Dionysos

⁵²² Waśniowski, Przyjaciel, in: ders., Wielkiego Boga wielkiej Matki ogródek, S. B.
*Schöne Blüten (sind) auf einem Feld, die schönere auf einer Wiese,
Die schönsten (sind) in einem Garten, wenn sie blühen.*

*Jungfrauen pflegen es,
Die Gärtchen lieb zu haben.*

*Aber die Jungfrau der Jungfrauen, erreichte das
Durch ihren Gärtner (Magdalena kannte ihn),*

*Dass sie in ihrem Garten,
Den Baum und die Quelle des Lebens hat.*

⁵²³ Zu dieser Szene siehe auch im Unterkapitel 2.3 *Die Gärten Christi* S. 58f.

⁵²⁴ Kochowski, Zamknienie Ogroda Niepokalanego, in: ders., *Rozaniec Naswięszey P. Maryey*, o. S.

*Brauchst du mehr Ehrentitel
Mit denen du in der elysischen Höhe erblühst?
Du - o Jungfrau bist ein Garten / ein reicher Garten,
Wenn du dich als Frühlingsblume zu bezeichnen beliebst.*

von Alexandrien aus dem 3. Jh. n. Chr., der sagte: „Der eingeborene Gott wurde geboren im jungfräulichen Paradies, das mit allem ausgestattet war.“⁵²⁵

Ogrodemeś w ktorego szrodku / ten kwiat wschodzi:
 Co się na dziwne świata odkupienie rodzi:
 Bowiem w czystym dziardynie twym spoczywać woli /
 Dla człeka y niebieskiey odstąpiwszy roli
 Mowiąc tak / ieślim człeku na zbawienie kwiatem /
 Toć mi spocząć przystoi w Ogrodzie bogatem.
 To rzekszy / kwiat ten polny niebo opuszcza /
 Czysty panieństwa ogrod krwią swoją napuszcza.
 Tak się Bog kwiatem staie / a Panna Ogrodem /
 Co niech bedzie Tytułow Panieńskich dowodem.⁵²⁶

Im Zentrum des unbefleckten Gartens entsprießt die Blume wie der Baum des Lebens in der Mitte des biblischen Gartens Eden (Gen 2,9) oder wie die Liebe und Frömmigkeit im gläubigen Herzen. Sie erfüllt den Schoß der Jungfrau mit dem neuen Leben (Blut), welches später für die Erlösung der Menschheit geopfert wird. Kochowski schildert durch die Gartenmetaphorik die Vereinigung des Menschlichen der Jungfrau und des Numinosen des Gottessohnes und eine wunderbare Metamorphose der beiden. Dies soll für ihn ein Hinweis auf die zahlreichen Ehrentitel Marias sein, die zugleich die große Verehrung ihres Sohnes ausdrücken.

⁵²⁵ Zit. nach Schmidt, Warum ein Apfel, Eva?, S. 152.

⁵²⁶ Kochowski, Zamknienie Ogroda Niepokalanego, in: ders., Rozaniec Naswiętszej P. Maryey, o. S.

(Du bist) der Garten, in dessen Mitte / diese Blume entsprießt:

Welche für die unfassbare Erlösung der Welt geboren wird:

Da sie in deinem reinen Garten weilen will /

Hat sie für den Menschen auf das himmlische Feld verzichtet

So sagte sie / wenn ich als Blume für die Erlösung (bin) /

Willige ich ja darin ein, in einem reichen Garten zu verweilen

Nachdem sie es gesagt hat, verlässt diese Feldblume den Boden des Himmels /

Sie erfüllt mit ihrem Blut den reinen Garten der Jungfräulichkeit.

So wird Gott zur Blume / und die Jungfrau zum Garten /

Was der Beweis der Titel der Jungfräulichkeit sein möge.

2.8.3 Der nicht-mehr-verschlossene Garten

So lange die mittelalterlichen Dichter und Künstler das Motiv des *hortus conclusus* auf die Jungfräulichkeit Marias bezogen haben, stellten sie die Mutter Jesu mit dem Kind oder alleine in einem symbolisch geschlossenen Raum wie einem Garten, einem Rosenhag oder einer Kirche dar. So findet man auf vielen Mariengemälden einen eingefriedeten Garten oder Rosenhag, mit dem der *hortus conclusus* angedeutet ist.⁵²⁷ In diesem gärtnerischen Raum sind regelmäßig Pflanzen dargestellt, die wie die Madonnenlilie, die Rose und die kleinen Veilchen gleichfalls in Bezug zu Maria stehen. Neben dem Garten treten oft andere marianische Sinnbilder auf, welche durch ihren unzugänglichen und abgeschlossenen Charakter ebenso die Jungfräulichkeit Marias symbolisieren sollen. Die mittelalterliche Nachwirkung ist z.B. noch bei dem Frühbarockdichter Kasper Miaskowski deutlich spürbar. Er reiht verschiedene biblische Motive aneinander, die die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes versinnbildlichen, um auf diese Weise der Reinheit Marias Ausdruck zu verleihen:

Zdroju, pieczęcią Najwyższego cały,
który wysokie obtoczyły skały,
zawarta forto, co sam Twórca do ni<ej>
nosi klucz w dłoni.
Dawidów grodzie i baszto z opoki,
co wierzchem sięgasz i wchodzisz w obłoki,
ogrodzie śliczny, przed zwierzęcym zębem
zrębisty dębem.⁵²⁸ (V. 13-20)

oder

⁵²⁷ Vgl. Pelc, *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*, S. 16.

Zu den bekannten mittelalterlichen Mariendarstellungen dieser Art gehören in Westeuropa z.B. bei *Madonna des Kanzlers Nicholas Rolin* des Jan van Eycks deutet nur die im Hintergrund befindliche Mauer und das davor befindliche Gärtlein mit Rosen, Iris und Lilien auf das Bildmotiv des *hortus conclusus* hin. Bei Matthias Grünewalds *Stuppacher Madonna* ist es das verschlossene Gartentor, das den Bezug dazu schafft. Zu erwähnen sind auch Martin Schongauers *Die Jungfrau im Rosenhag* (1473) sowie dessen *Mystische Einhornjagd* (ca. 1478). Das Tier rettet sich vor dem jagenden Erzengel Gabriel und seinen Hunden in den umfriedeten Rosenhag der Mutter Gottes.

⁵²⁸ Miaskowski, *Pieśń o Najświętszej Marii Pannie*, in: ders., *Zbiór rytmów*, S. 52.

*Quelle, (du bist) ganz das Siegel des Allerhöchsten,
die von hohen Felsen umringt ist,
geschlossene Pforte, zu der der Schöpfer selbst
den Schlüssel in der Hand trägt.
Davidscher Befestigung und Turm aus Felsen,
du reichst mit dem Kopf an Wolken und dringst in sie hinein,
schöner Garten, der vor dem tierischen Zahn
mit Eiche umzäunt (ist).*

Onać to skrzynia, co manę zawiera,
 fórta, którą sam Najwyższy otwiera.
 Ogród zawarty, a baszta tak twarda,
 że i burzącym działom ona harda.⁵²⁹ (V. 381-384)

Das Hauptmotiv dieser dichterischen Aussage ist die Vollkommenheit und die Unberührtheit Marias, die sich in den >geschlossenen< Motiven der Heiligen Schrift ausdrücken.

Seit dem Mittelalter bezogen die Künstler auch Laiengestalten in ihre Mariengärtchen ein, wodurch der Topos des *hortus conclusus* seine ursprüngliche Bedeutung der Jungfräulichkeit der Mutter Gottes verliert. Darauf weist bereits J. M. Rymkiewicz im Unterkapitel *Hortus conclusus* seines Buches *Myśli różne o ogrodach* (Diverse Gedanken über Gärten) hin:

Do średniowiecznego ogrodu zamkniętego, z chwilą gdy przestał on symbolizować dziewictwo Marii, uzyskali [...] wstęp również zwykli śmiertelnicy. Początkowo przedstawiano Naszą Panią w otoczeniu św. Rodziny lub czterech świętych. Zazwyczaj były to: św. Dorota, św. Barbara, św. Małgorzata i św. Katarzyna. Gdy w ogrodzie wraz ze świętymi znaleźli się pobożni fundatorzy obrazów lub pobożni poeci, topos stracił swe pierwotne znaczenie: ogród nie symbolizował już Dziewictwa Marii, lecz był przedstawieniem raju ziemskiego. Raju, w którym bawi się Dziecko, pracują święci i modlą się grzesznicy.⁵³⁰

Nach Rymkiewicz wird die Konnotation des Mariengartens im Laufe der Zeit umgedeutet. Mit der Einführung anderer Personen in den *hortus conclusus* Marias wird aus ihm ein Paradies, dessen Zugänglichkeit zu einer neuen Eigenschaft

⁵²⁹ Ebd., Elegia pokutna do Naświętszej Panny i Matki, in: ders., Zbiór rytmów, S. 148.

Sie ist diese Truhe, die Manna enthält,

Pforte, die der Allerhöchste selbst öffnet.

Geschlossener Garten, und Turm so fest,

dass er für zerstörende Kanonen unantastbar (ist).

⁵³⁰ Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, S. 194.

Zum mittelalterlichen geschlossenen Garten haben in diesem Moment, als er aufhörte, die Jungfräulichkeit Marias zu symbolisieren, [...] ebenso die normalen Sterblichen Zugang erhalten. Anfänglich wurde Unsere Frau in der Umgebung der Hl. Familie oder zusammen mit vier Heiligen dargestellt. Gewöhnlich waren es: Hl. Dorothee, Hl. Barbara, Hl. Margarethe und Hl. Katharina. Als im Garten zusammen mit den Heiligen die frommen Stifter der Bilder oder die frommen Dichter auftauchten, verlor der Topos seine ursprüngliche Bedeutung: der Garten symbolisierte nicht mehr die Jungfräulichkeit Marias, sondern er wurde zur Darstellung des irdischen Paradieses. Das Paradies, in welchem das Kind spielt, die Heiligen arbeiten und die Sündigen beten.

wird. Es handelt sich um die fürsprechende und vermittelnde Rolle Marias, welche als >die neue Eva< den Menschen die Pforte des Paradieses wieder geöffnet hat. Was der Menschheit durch den Ungehorsam der Stammutter Eva im Garten Eden (Gen 3,1-24) verloren ging, hat die Mutter Gottes durch die Geburt des Gottessohnes für die Menschheit wieder gewonnen.⁵³¹

Ewa zgubiła żywot / gdy po owoc laźła /
MARYIA przez Owoc go żywota znalazła⁵³²

schließt Kochowski, der Vertreter der polnischen Volksfrömmigkeit des 17. Jahrhunderts, die populäre Gegenüberstellung der beiden Frauen im Distichon-Epigramm zusammen.

W. Kochowski lehnt sich nicht nur an die traditionellen Darstellungen des verschlossenen Gartens an, sondern versucht auch, wie im Barock üblich, das Motiv neu zu betrachten. „Niewiem iak ten zawarty ogrod zwać sie godzi / Gdy tam wolno iak dobry tak y grzeszny wchodzi“⁵³³ *Ich weiß nicht, wie man diesen verschlossenen Garten nennen soll / wenn ihn ebenso die Guten wie die Sündigen betreten dürfen*, fragt der Dichter rhetorisch und gleichzeitig provozierend. Der verschlossene Garten ist nicht mehr hermetisch von der sündigen Außenwelt abgetrennt, trotzdem verliert er in den Augen des Dichters nichts von seiner ursprünglichen Symbolik. Der Garten bleibt weiterhin der verschlossene Garten der Jungfrau Maria, obwohl seine Mauern ihm keinen ausreichenden Schutz mehr gewährleisten können. Sie werden nun überwindbar und durchlässig. Und das reicht den Sündigen, um hineinzugelangen.

⁵³¹ Die Eva-Maria-Parallele entstand bereits zur Zeit der Patristik. Sie entspricht der Adam-Jesus-Parallele oder der Paradiesbaum-Kreuzesbaum-Parallele, vgl. das Unterkapitel 2.7.1 *Der Baum des Kreuzes*, S. 103f.

„Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva, ist jetzt allen geöffnet durch die Hl. Maria“, Inschrift auf dem Widmungsbild des Goldenen Evangeliars des Hl. Bernward von Hildesheim, 1015, zit. nach Artikel: *Maria im Rosenhang*, in: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, Schmidt, S. 245f.

⁵³² Kochowski, *Inventrix gratiae Dei*, in: ders., *Ogrod panienski*, Kwaterna V, S. 61.

Eva verlor das Leben, als sie die Frucht holte /

MARIA fand es durch die Frucht des Lebens.

⁵³³ Ebd., *Hortus conclusus*, in: ders., *Ogrod panienski*, Kwaterna XI, S. 124.

Widząc ogród zioł pełny / w rozmiar moda ładna /
Gdzie grzesznych niepuszczali; przez parkon się wkradną.⁵³⁴

Kochowski geht jedoch mit seiner dichterischen Neugestaltung des Motivs noch weiter. Niemand muss mehr heimlich über die Gartenmauer klettern, um die Wonne des Gartens der heiligen Mutter spüren zu können. Die Mutter Gottes öffnet das Tor ihres Gartens alleine und lädt alle zu sich ein. Ihr Garten ist nicht nur jeder Zeit zugänglich und seine Früchte für alle erreichbar, sondern seine Herrin stellt dazu noch ihre persönliche Rolle als Mittlerin zur Verfügung.

Zawsze weście iest wolne, zrana lub pod zorzą/
W południeli, w wieczorli, każdemu otworzą:
Lub kwiatki lub Frukty reka czyia zrywa,
Nietylko nikt niebroni, ale sama wzywa
Nayświetsza MATKA mowiąc, Ogrodu y Pani
Zażyicie w swey potrzebie ziomkowi kochani.⁵³⁵

Der Mariendichter glaubt an die Barmherzigkeit und die vermittelnde Rolle der seligen Madonna. Einerseits versteht sie als Mensch die sündige schwache Menschennatur, andererseits kennt sie als die Mutter Gottes die übernatürliche Größe und Macht ihres Sohnes. Maria ist die Gnadenspenderin des Himmels, der Weg zu Gott und Mittlerin zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen.

Waśniowski lässt ebenso den freien Zugang zu diesem wunderbaren Garten erkennen, in dem nach Gottes Willen der Baum und die Quelle des ewigen Lebens (Jesus Christus) ihren Platz gefunden haben (vgl. die ersten Verse des Gedichtes). Man muss nur den festen Willen zur Veränderung des eigenen Lebens haben, um den Paradiesgarten der heiligen Jungfrau betreten zu dürfen. Das Betrachten

⁵³⁴ Ebd., Hortus aromaticum, in: ders., Ogród panienski, Kwaterna XVI, S. 174.

Wenn (die Sündigen) den mit Kräutern vollen großen Garten sehen / der nach der schönen Mode (gestaltet ist) /

In den die Sündigen nicht hereingelassen wurden; schleichen sie sich über den Zaun hinein.

⁵³⁵ Kochowski, Ogród panienski, o. S.

Der Eingang ist immer frei, frühmorgens oder unter der Morgenröte

Am Mittag, am Abend wird jedem geöffnet:

Entweder Blumen oder Früchte pflückt die Hand des Jemanden,

Nicht nur niemand verbietet, sondern sie selbst ruft,

Die Allerheiligste MUTTER, sagend: Garten und Herrin

Genießt(!) in eurer Not, geliebte Landsleute.

dieses vorbildlichen Gartens soll in jedem Herzen das Streben nach einer neuen Lebensweise und die Ablehnung der verlockenden Versuchungen des Satans erwecken.

[...] Ochota
 Jestli w tobie? Więc k niemu idź, wnidź, chodź, patrz, lubuy,
 Bierz w się wonność, z cnot kwiecia, a to sobie ślubuj
 Iż cię w nim Smok y Wąż stary,
 Boskiemi obietnic dary
 Nie zmami, ani drzewo zły umiejętności,
 Oczom chętki, a garłu gorzkiey słodkowości.
 Nie zaostrzy, [...] ⁵³⁶

Auch der von Waśniowski beschriebene Garten gehört nicht mehr zum Topos des *hortus conclusus*. „Ray tu święty / Panny, z Panny, iey, zniey wzięty“⁵³⁷ *Hier ist das heilige Paradies / der Jungfrau, aus der Jungfrau, ihr, aus ihr genommen*, dichtet er, indem er nicht vergisst, in diesem paradiesischen Garten der Mutter Gottes den Quell des Lebenswassers und die blumenreichen Gefilde der Tugenden einzuführen, an welchen alle sich eifrig und anteilnehmend erfreuen sollen.

Tu z Zdroiu piy żywego, piy nieprzyganiaiać,
 Rwi kwiat, z pol, z łąk, z Ogrodka, rwi lecz nieszczypaiąc.⁵³⁸

Die Teilnahme seitens der Menschen soll, so schildert derselbe Dichter weiter, ähnlich der Arbeit einer fleißigen Biene sein. Die vielen vorbildhaften Tugenden der Jungfrau Maria sind für den Gläubigen wie Blumen für Bienen, d.h. die schönste Quelle des süßesten Nektars des Glaubens.

⁵³⁶ Waśniowski, Przyjaciel, in: ders., Wielkiego Boga wielkiej Matki ogradek, S. B.

[...] *Spürst du*

Lust? also geh zu ihm [zum Garten B.R.], tritt hinein, geh durch und quer, schau, genieß, Nimm zu dir Wohlduft, aus Tugenden der Blüten, und leg ein Gelübde davon ab,

Dass dich in ihm der Drache und die alte Schlange,

Mit dem Versprechen der göttlichen Gaben

Nicht in Versuchung führen, oder der Baum der Erkenntnis vom Bösen,

Den Augen Lust, und dem Mund bittere Süßigkeit

Nicht verschafft, [...]

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Ebd.

Hier, trink aus der Quelle des Lebens, trink ohne Eile

Pflück Blüten, aus Feldern, aus Wiesen, aus Gärten, pflück aber nicht zupfend

Zroż z latuiąc na Roże, z kwiecica na kwiat Psczołka,
 Słodycz nabiera bo miód nie ziednego Ziołka,
 Y my z Cnot słodką słodycz wszecz świętych zbieramy.
 Lecz iz te Cnoty w Pannie z Panny Cnot miód mamy.⁵³⁹

Deswegen ist nicht verwunderlich, dass ein solcher Garten den marianischen Barockdichtern als ersehnter Aufenthaltsort erscheint. Die Überzeugung vom Vorhandensein eines paradiesisch-gärtnerischen Ortes voller seliger Wonnen und Freuden und die Barmherzigkeit seiner Herrin ermutigt einige Dichter wie z.B. Kochowski dazu, Maria um die Erlaubnis zu bitten, in ihrem Garten ein Arbeiter sein zu dürfen:

W Twoim Ogrodzie Panno pełno uciech wszedy /
 Pozwol mi / niech przynamniey / w nim polewam grzędy.⁵⁴⁰

Der in diesem Unterkapitel bereits kurz erwähnte Dichter J. B. Zimorowic betrachtet das Verhältnis zwischen dem Motiv der Maria als Garten und dem des Menschen als Garten aus einer anderen Perspektive als W. Kochowski. Zimorowic bittet um die Gnade der Einkehr der Jungfrau Maria in seinen Herzens-Garten. Sein vernachlässigter geistlicher Lebens-Garten braucht dringend die Hilfe der barmherzigen Jungfrau:

⁵³⁹ Ebd., ZIOŁKA XII, in: ders., Wielkiego Boga wielkiej Matki ogrodek, S. 23.

Von Rose zu Rose, von Blume zu Blume fliegt die Biene,

Honig bekommt (dadurch) die Süße, denn er (ist) nicht von einem Kraut,

Auch wir sammeln aus allen heiligen Tugenden die süße Süßigkeit,

*Da diese Tugenden in der Jungfrau (sind), haben wir den Honig aus den Tugenden der
 Jungfrau.*

Das Vorbild für diesen Vergleich findet sich in der weltlichen Literatur und hat eine reiche Tradition: die altindische Literatur, Lukrez (De rer. Nat. III, 11f.), Horaz (Oden IV, 2, 27ff.), in Senecas Lucilius-Brief 84, in dem der Philosoph Seneca die Sammlung und Einordnung des Wissens aus mannigfaltigen Lektüren mit der Arbeit der Biene vergleicht, (vgl. Seneca, Brief 84, in: ders., Briefe an Lucilius, Gesamtausgabe II, S. 25f.), in der Spätantike bei Macrobius (Saturnalien lib. I, 1), ebenso gut bekannt dem Mittelalter und der Renaissance, lebendig im Barock, vgl. Stackelberg, Das Bienengleichnis, S. 271-293.

⁵⁴⁰ Kochowski, Hortus voluptatis, in: ders., Ogrod panienski, Kwaterna IX, S. 106.

Dein Garten ist überall voll von Wonnen /

Erlaub mir / möge ich mindestens / in ihm die Beete begießen.

Pojrzy na Wiridarz mały
 Dla twojej niekiedy chwały
 W sercu moim usadzony,
 Łzami rzadkiemi skropiony.

Obacz jako wonne zioła
 Zmarszczyły zwiotszałe czoła,
 A ukochane przed laty
 Zniszczały na głowę kwiaty.

Zwiesiły ku ziemi szyje
 Lawendy i Spignaryje;
 Lilije czyste poblady,
 Róże wstydlliwe opadły.⁵⁴¹ (V. 9-20)

Die edlen Blumen und Kräuter als Symbole der Tugenden haben ihre Kraft und Schönheit verloren. Ungepflegt und unbewässert, fast schon vergessen, mussten sie allmählich ihren Platz dem Unkraut als dem Sinnbild der Sünde abtreten. Als der jämmerliche Zustand des Gartens dem Dichter plötzlich bewusst wird, ruft er die Mutter Gottes an. Sie soll in Gestalt des warmen, trostspendenden Windes und der bewässernden Quelle der Gnaden hereinkommen und ihre Augen wie doppelte Sonnen zu ihm wenden, damit sein Seelen-Garten wieder neu zu ihrer Ehre erblühen kann. In diesem dichterischen Gebet verweisen reiche Metaphorik und Symbolik auf die Maria zugeschriebenen Eigenschaften, unter welchen ihre Barmherzigkeit, Mitgefühl und Menschenliebe im Vordergrund stehen.

Damit schließt sich Zimorowic ebenfalls den anderen Dichtern der Marienverehrung an, die im metaphorisch-allegorischen Stil ihre marianischen Barockgedichte verfassten, um u.a. durch die ausgeschmückte Garten- und Blumenbildlichkeit das Marienbild ehrwürdig auszumalen.

⁵⁴¹ Zimorowic, B., W Dzień Nawiedzenia Panny Maryjej, in: Helikon sarmacki, S. 46.

Schau auf den kleinen Garten

*Der damals zu deiner Ehre
 In meinem Herzen gepflanzt,
 Der seltenen mit Tränen begossen wurde.*

Sieh, wie duftende Kräuter

*Falten die verwelkten Stirnen,
 Und die vor Jahren geliebten
 Blumen sind ganz verwüstet.*

Zum Boden ließen den Hals

*Lavendel und Narden hängen;
 Die reinen Lilien verblassten,
 Die schamhaften Rosen fielen herunter.*

3 Der profane Garten

3.1 Der Garten der weltlichen Liebe

3.1.1 Die blumenreiche Liebessprache

Die Liebe war und ist mit ihrer erhebenden, aber auch destruktiven Kraft eine wichtige Inspiration aller Künste. Für die literarische Gestaltung der Liebe lassen sich diesbezügliche Muster ebenso bei weltlichen (Ovid) wie auch bei geistlichen Vorbildern (u.a. dem Hohelied) finden. Beide Bereiche verfügen über eine Vielzahl von Worten, mit denen sich die Liebe darstellen lässt. Soll die Liebe in Worte gefasst werden, scheint besonderes die Lyrik das bevorzugte literarische Ausdrucksmedium zu sein. Die polnische Liebesdichtung des 17. Jahrhunderts bedient sich umfassend aus der liebeslyrischen Tradition der vorhergehenden Epochen und aus den Vorbildern der westeuropäischen Liebesdichtung jener Zeit, wobei die Dichter aus verschiedenen Quellen schöpfen und ein neues barockes Gebilde formen.⁵⁴² Den Dichtern bietet sich eine reiche Auswahl an Imitationsmöglichkeiten in den provenzalisch-mittelalterlichen Minneliedern der Troubadoure, in der gezierten Liebeslyrik der Petrarkisten der Renaissance und in der Literatur des klassischen Altertums an, die von der Übersetzung über einfache Nachahmung bis zur Umgestaltung und Neuschöpfung reicht. Die Vorbilder der polnischen Liebesdichtung des 17. Jahrhunderts findet man sowohl bei ausländischen Dichtern (z.B. Petrarca und Marino) wie auch bei heimischen (Kochanowski), deren Stil und dichterisches Wort sie geprägt haben.⁵⁴³

⁵⁴² In der polnischen Liebesdichtung des Barockzeitalters dominiert vor allem der körperlich-sinnliche Erotismus. Die Liebe, die von Petrarca und Neoplatonika idealisiert wurde, wird vom Piedestal heruntergeholt. Im Gegensatz zur arkadiengeprägten Renaissancevorstellung erscheint sie im Barock als realistische Darstellung der menschlichen Leidenschaften. Diese dichterische Ausdruckweise lässt sich nicht nur durch die Tatsache herleiten, dass die Thematik der Liebe aus moralischen Gründen negativ beurteilt wird, sondern auch dadurch, dass man zwischen zwei Amors - *amor lascivo* und *amor celeste* – bzw. zwischen zwei Lieben - der irdischen und der himmlischen - unterscheiden mag, vgl. Kornilowicz, *Erotyzm i miłość w literaturze polskiej XVII wieku*, S. 74f; Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce* oder ders., *Erotyk staropolski*.

Das Motiv der zwei Arten der Liebe in der Barockliteratur spricht ebenso Magdalena Walendzik-Bańko in ihrem Artikel *Z problemów barokowej metaforyki miłości* (Aus der Problematik der barocken Liebesmetaphorik) (S. 163ff) an.

Über die vier Liebesgöttinnen Venus schreibt dagegen der barocke Dichter und Theoretiker M. K. Sarbiewski in seinem Werk *Dii gentium*, indem er sich auf die Autorität der antiken Autoren beruft, siehe: Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 104-110.

⁵⁴³ Vgl. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, S. 15; Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, S. 6-13; ders., *Erotyk staropolski*, S. 19-

Die polnischen Barockdichter verwenden mehr oder weniger allgemein bekannte und gebräuchliche Bilder, die sie gemäß der jeweiligen Situation ausschmücken, erweitern und umgestalten.

In mannigfaltigen Dichtungsformen (Liebeslyrik, Liebeslieder, Madrigale, Sonette, Blasons etc.) offenbaren sich die dichterischen Bemühungen der Autoren, die aus verschiedenen Gesellschaftsgruppen stammten.⁵⁴⁴

Die bildhafte Vorstellung der Liebe hat in zahlreichen Barockgedichten Bezüge zum Topos des Gartens, in denen das Sprechen über die Liebe unter den Blumen im Garten oder im Freien >durch die Blume< eine wichtige Bedeutung hat. Die konventionelle und allgemein anerkannte Blumensprache ermöglicht den Dichtern einen metaphorischen schmückenden Ausdruck ihrer Liebe, Begeisterung oder Warnung für die/den Angebetete(n).

In den Epithalamien Szymon Zimorowics wirbt das Mädchen Bernetis aus dem ersten Chor der Jungfrauen um die Liebe eines Jünglings. Seine Schönheit entflamte sie und nun hofft sie auf „miłość za miłość, wzajemny / dar sercu“⁵⁴⁵ (V. 27f) *Liebe für Liebe, gegenseitige / Gabe dem Herzen.*

Kochaneczku, mój kwiateczku,
milszy nad róże,
nad lilije, konwalije
i co być może
przyjemnego w pięknym lecie,
kiedy bierze na się kwiecie
barwę różliczną!
Twa osoba, twa ozdoba,
mój oblubieńce,
i nad zioła, owo zgoła
i nad młodzieńce,
których terazniejsza chwila
młodością przyozdobiła,
barziej jest śliczną.⁵⁴⁶ (V. 1-14)

22, 70; Backvis, Panorama poezji polskiej okresu baroku, S. 291; Nowicka-Jeżowa, Madrygały Staropolskie, S. 88; Szmidt, Lyrika w epice, S. 52.

⁵⁴⁴ Vgl. Kotarska, Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce, S. 14-33, 36-95; Nowicka-Jeżowa, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino; ders., Siedemnastowieczne erotyki, S. 157ff.

⁵⁴⁵ Zimorowic, S., Bernetis (I. 12), in: ders., Roksolanki, S. 50.

⁵⁴⁶ Ebd.

*Geliebter, mein Blümlein,
geliebter als Rosen,
als Lilien, Maiglöckchen
und was es Angenehmes im schönen
Sommer geben kann,
wenn die Blüten irisierende Farbe*

Diese Verse lassen zwei Deutungsmöglichkeiten zu; einerseits schätzt Bernetis die Schönheit des Jünglings mehr als die Schönheit der Rosen und Lilien, worauf die zweite Strophe hinweisen könnte. Andererseits stellen die Blumen ihre eigene Anmut dar und drücken auf diese Weise aus, dass das Mädchen den Jüngling mehr als alle schönen Sommerblumen liebt. Dass die Mädchen eine große Vorliebe für Blumen haben, beweist Wojciech Waśniowski in seinen religiösen Versen, indem er schreibt:

Piękne kwiecie na polu, piękniejsze na łące,
Naypiękniejsze w Ogrodku, o ile kwitnące.
Panny w zwyczajui to maią,
Ze się w Ogrodkach kochaia.⁵⁴⁷

Demzufolge gibt es keine unter den farbenreichen Blumen, die bei ihr die gleiche Begeisterung wie der Geliebte bewirken könnte. Dieselbe Idee enthalten das von Melani gesungene Lied (20) im zweiten Chor der Junggesellen desselben Autors und die Verse des fünfzehnten Gesangs im Liebesepos *Adon Marinos/Anonims*. Die Schönheit der Blumen und des Gartens verliert ihren Reiz angesichts der Abwesenheit der Geliebten.⁵⁴⁸ Der Genuss ihrer Schönheit kann durch keinen anderen ersetzt werden. Die frühlingshafte Natur mit ihren reichen Gärten und bunten Blumen erscheint den Geliebten nur als Scherz.

auf sich nehmen!
Deine Person, deine Kostbarkeit,
mein Geliebter,
und als Kräuter, manchmal sogar
und als Jünglinge,
die den gegenwärtigen Moment
mit der Jugend schmückte,
ist schöner.

⁵⁴⁷ Waśniowski, Przyjaciel, in: Wielkiego Boga wielkiej Matki ogródek, S. B. *Schöne Blüten (sind) auf einem Feld, die schöneren auf einer Wiese, Die schönsten (sind) in einem Garten, wenn sie blühen.*

Jungfrauen pflegen es,
Die Gärtchen lieb zu haben.

⁵⁴⁸ Der Topos der Abwesenheit der Geliebten hat eine lange Tradition. Er kommt z.B. sowohl in der höfischen Liebesdichtung des Mittelalters wie in der Liebeslyrik Petrarcas oder später bei Bemo und Kochanowski vor, vgl. Brahmmer, Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku, S. 61.

Wszystko niszac, ma kochanko: gdy nie masz ciebie,
 mnie żaden kwiat nie powabi do siebie.
 Cóż mi po tym, chociaż spojrzę na konwaliję,
 chociaż uszczknę miłą różą abo liliją? (V. 10-13)
 [...]

Fraszka u mnie wirydarze, fraszka są kwiecie.
 Głupi bym był, wierzę,
 Kiedybym w tej mierze
 Więcej kochał się w ziele
 Niżli w przyjacielu,
 Któremu serce wylałem nad inszych wielu.⁵⁴⁹ (V. 22-27)

Der Schmerz der Trennung wie „[...] srogi tyran łzami pasie / i zima moich bólów nie ustaje“⁵⁵⁰ (XV. 17) [...] *ein schrecklicher Tyrann (mich) mit Tränen füttert / und der Winter meiner Schmerzen hört nicht auf*, klagt Adonis auf der Suche nach dem Weg zu seiner Geliebten Venus. Die gleiche Schlussfolgerung ergibt sich im Gedicht *Taniec* (4) (Der Tanz). Der anonyme Autor schildert eine wunderschöne bukolische Ideallandschaft, die mit typischen Zügen des *locus amoenus* ausgestattet ist. Seine Schilderung soll den Sinnen einen Wohlgenuss bereiten. Das schöne Grün des Grases und verschiedenartige Blumen, das fröhliche Singen der Vögel, das erfrischende Bachwasser, der erquickende Schatten der Buche und sanfte Tiere erfreuen jeden Betrachter. Selbst die Feldarbeiter vergessen, beeindruckt von dieser lieblichen Landschaft, ihre Sorgen und ihre schwere Arbeit, aber nicht der Geliebte, der wegen der Abwesenheit seiner Geliebten seine ganze Freude verloren hat.

⁵⁴⁹ Zimorowic, S., Melani (II. 20), in: ders., *Roksolanki*, S. 79.

*Alles (ist) nichts, meine Geliebte: wenn du nicht da bist,
 keine Blume verlockt mich zu sich.*

*Wofür brauche ich es, wenn ich auch ein Maiglöckchen anschaue,
 wenn ich auch eine nette Rose oder Lilie pflücke?*

[...]

Scherz ist für mich Viridarium, Scherz sind Blumen.

Ich wäre dumm, glaube ich,

Wenn ich aufgrund dessen

Mehr in Pflanzen verliebt wäre

Als in eine Freundin,

Welche ich über andere als Vertraute des Herzens ausgewählt habe.

In derselben Form ist dieses Lied als *Taniec VIII* (der Tanz) auch in der Sammlung *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany* auf der Seite 305f vorhanden.

⁵⁵⁰ Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 436.

Ale to u mnie fraszka, wdzięczne śpiewanie,
Kwiecie, łąki i zdroje; me śliczne kochanie,
Kiedy ciebie nie widzę, niech co chce było,
Mnie nic nie miło.⁵⁵¹ (V. 107-118)

Die Abwesenheit der Geliebten hat auch andere Folgen. Die Trauer über ihre Abwesenheit trifft nicht nur den Jüngling, sondern auch die schöne Natur selbst. Dies kommt in Tymos' Lied (29) zum Ausdruck, in dem er Maryna um Wiederkehr in die Ukraine (nach Lwów/Lemberg) bittet. In der *hortensius* Metaphorik malt der Jüngling seine Sehnsucht nach der Geliebten aus, die sich im schlechten Zustand seines Gärtchens widerspiegelt. Die personifizierten Kräuter und Blumen (Lilien und Veilchen) sehnen sich nach ihr, und die Bäume verlieren sogar ihre noch unreifen Früchte.

Dla ciebie ogródeczka mego bujne zioła
Frasobliwe nadzwyczaj pomarszczyły czoła,
Do ciebie z lilijami fijołki stesknęły,
Drzewa niedonoszone płody poroniły.⁵⁵² (V. 13-16)

Die positiv-heilende Wirkung der Anwesenheit der Geliebten auf den Geliebten und seinen Garten hat eine lange Tradition, die auf Petrarca's Liebesdichtung zurückgeht.⁵⁵³ Die Erscheinung der geliebten Frau wird meist mit dem Herannahen des Frühlings verglichen. Wie die Natura nach dem kalten Winter in den ersten

⁵⁵¹ Taniec (4), in: Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany, S. 102.

*Scherz ist bei mir alles, schöner Gesang,
Blumen, Wiesen und Bäche, meine hübsche Geliebte.
Wenn ich dich nicht sehe, möge alles egal sein,
Mir ist nichts angenehm.*

⁵⁵² Zimorowic, S., Tymos (II. 29), in: ders., Roksolanki, S. 90.

*Für dich haben meine Gärtchen üppige Kräuter
Äußerst traurig die Stirne gerunzelt.
Nach dir sehnten sich Veilchen mit Lilien,
Bäume verloren nicht ausgetragene Früchte.*

An dasselbe Motiv des schlechten Zustands des Gärtchens wegen Abwesenheit der ersehnten Person knüpft der ältere Bruder des S. Zimorowics, Józef Bartłomiej, in seinem religiösen Gedicht *W Dzień Nawiedzenia Panny Maryjei*, siehe im Unterkapitel 2.8.3 *Der nicht-mehr-verschlossene Garten*, S. 160.

⁵⁵³ Dank Petrarca's *Canzoniere* wurde *donna angelicata* mit einer positiven Wirkung auf die Natur beschenkt. Dies führt in der europäischen Renaissance zu dem Versuch, eine Parallele im Bereich der artistischen Betrachtung zwischen Liebe, Frau und Natur zu schaffen. In der polnischen Liebesdichtung kommt es jedoch zur Selektion der dargestellten Elemente der Natur. Sie werden entsprechend dem damaligen Geschmack angepasst, so dass die übernatürliche Kraft der Geliebten über die Natur nur maßvolle Verwendung findet, vgl. Kotarska, Erotyk staropolski, S. 55.

Strahlen der Frühlingssonne erwacht, so erfüllen frühlingshafte Fröhlichkeit und Glücksgefühl das Herz des Liebhabers und „zima i zimno serca ustępuje / I na wstec z lodem śnieg bytność kieruje“⁵⁵⁴ (V. 11f) *der Winter und die Kälte verlassen das Herz / und der Schnee mit Eis zieht sich zurück*, wenn er seine Geliebte endlich erblickt. Allerdings wird die Anwesenheit der Auserwählten dem Verliebten nur dann zur Freude, wenn er mit ihrer Zuneigung rechnen darf. Meist wird über die Hartherzigkeit und Unnahbarkeit der Frauen geklagt⁵⁵⁵, was ein Beispiel für die Vorliebe des Barock für das Spiel mit gegensätzlichen Begriffen ist. Jan Andrzej Morsztyn kann als ein Meister der inhaltlich-inhaltlichen Einheit von Stil und Thema in der polnischen Barockdichtung bezeichnet werden.

Sein dichterisches Können lässt sich besonders gut an seinen Versen über die Eis- und Marmormädchen erkennen, in denen er ein vor Begierde und Liebe entflammtes, lyrisches Ich zu Wort kommen lässt und mit denen er sich in die Tradition der europäischen (Liebes)lyrik einreihet.

Im Gedicht *Ogrodniczka*⁵⁵⁶ (Gärtnerin) dieses Dichters erblickt der lyrische Ich-Sprecher eine im Garten ihre Blumen gießende Dame und klagt, dass sie mehr Mitleid mit den in der Sommersonne durstenden Pflanzen hat als mit ihm. Der Dichter baut eine Opposition zwischen der für den Garten >lutościwa< (V. 1) (*barmherzigen*) und der für den Werbenden >okrutną< (V. 8) (*strengen*) Dame auf, die sich in einer Jagnieszka verbinden. Die Dame gießt ihren Garten mit den Tränen des in sie verliebten Mannes. Diese Tränen sollten sie eigentlich >miękczyć< (V. 8) (*erweichen*), aber die herzlose Jagnieszka nutzt sie ironischerweise als Gießwasser (hyperbolisches Argument für das Übermaß der

⁵⁵⁴ Grodziński, O moja wiosno i maju, kwiatu piekne<go> pełny! 45[160], in: ders., Siedemnastowieczne erotyki, S. 196.

⁵⁵⁵ Für die klagende Stimmung in der altpolnischen Liebeslyrik macht Jadwiga Kotarska den Anthropomorphismus der Liebe verantwortlich: „Staropolskie utwory liryczne, podejmujące ogólne problemy miłości, utrzymane są w klimacie skargi lub prośby. Miłość nie jest w nich przedmiotem rozważań natury refleksyjno-filozoficznej, przedmiotem tęsknoty za pięknem doskonałym, wartością samą w sobie czy wreszcie środkiem prowadzącym do celu najwyższego. Te możliwości realizacji tematu wykluczała antropomorfizacja miłości. [...] Sprowadzało to wywód myślowy na płaszczyznę oratorską.“ Kotarska, *Erotyk staropolski*, S. 13.

Die altpolnischen lyrischen Werke, die allgemeine Fragen der Liebe aufgreifen, sind in der Atmosphäre der Klage und Bitte gehalten. Liebe ist in ihnen kein Gegenstand der Überlegung von der nachdenklich-philosophischen Art, kein Gegenstand der Sehnsucht nach der vollkommenen Schönheit, kein Wert in sich selbst oder schließlich kein Mittel, das zum höchsten Ziel führt. Diese Realisationsmöglichkeiten des Themas schloss der Anthropomorphismus der Liebe aus. [...] Das lenkte die Gedankenausführung auf die beredsame Ebene.

⁵⁵⁶ Das Vorbild für dieses Gedicht ist das italienische Madrigal Marinos *Herbe inaffiate dalla sua donna* (Backvis, *Panorama poezji polskiej*, S. 317), an das auch M. Grodziński mit dem Gedicht *Ziola skropione od Kupidy* (Die von Cupido besprengten Kräuter) anknüpft.

vergossenen Tränen). In dieser Situation wendet der Verliebte sich unmittelbar wünschend und verlangend an den Garten:

Pójdziecie bujno, kiedy swoich oczy
 Nad wami blaski słoneczne roztoczy
 Oraz nad zwykłe mając przyrodzenie,
 Słońce z jej oczu, z moich dżdża strumienie.
 Błogosławiony ogródeczku, który
 Odwilża, prędko pomkniesz się do góry
 I choiność wielką przyniesiesz owocy,⁵⁵⁷ (V. 9-15)

Der Werbende glaubt an die wunderbare Wirkung der Augen-Sonne⁵⁵⁸ der Jagnieszka und an seinen Tränen-Regen für den Garten. Er lässt auf dessen Früchte hoffen, da unter solchen Bedingungen (Tauwetter) nicht nur der Garten gut gedeihen soll, sondern auch die Liebe. In der Pointe macht J. A. Morsztyn schließlich dazu eine kühne Anspielung an das erwartete, sexuell-erotische Erlebnis: „Bo ta ręka jest tej władzy i mocy, / Że czego się tknie, czego mocno imie, / Roście jej w garści, chociażby i zimie”⁵⁵⁹ (V. 16-18) *Denn diese Hand hat diese Macht und Kraft, / dass, was sie berührt, was sie fest anfasst, / das wächst ihr in der Hand, sogar im Winter*. Als Botschafter der Liebe können mannigfaltige Elemente aufgeführt werden. Nicht nur die bitteren Tränen des Verliebten verkündeten der Auserwählten seine Liebe, sondern auch die Blumen, deren symbolische Sprache seit alters her bekannt ist. Daran knüpft J. A. Morsztyn in seinen anderen Liebesgedichten *Na kwiatki* (Über die Blümchen) und *Kwiatek darowany* (Die geschenkte Blume) an. Im ersten Gedicht wendet der entflammte Mann sich apostrophisch an die im Garten frisch gepflückten Blumen. Das lyrische Ich führt mit ihnen einen Monolog im Ton des rhetorischen Stils der

⁵⁵⁷ Morsztyn, J., A., *Ogrodniczka*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 173.

*Ihr werdet üppig gedeihen, wenn sie ihrer Augen
 Sonnenglanz über euch ausstrahlt
 Und (wenn sie), die außergewöhnliche Natur hat,
 Sonne aus ihren Augen, aus meinen Strom von Sprühregen
 Gesegnetes Gärtchen, das du
 Auftaust, du wirst schnell empor ranken
 Und eine große Fruchtemenge tragen,*

⁵⁵⁸ Das Motiv der >Sonnenaugen< der Geliebten geht auf die provenzialisches Liebesdichtung zurück, das später in die italienische Dichtung aufgenommen wurde. Auch Petrarca verwendete diese Hyperbel gerne in seinem *Canzoniere*, vgl. Jónácsik, *Poetik und Liebe*, S. 253.

⁵⁵⁹ Morsztyn, J., A., *Ogrodniczka*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 173.

Überredung, in dessen Struktur eigentlich ein Dialog eingeschlossen wird.⁵⁶⁰ Er möchte sie seiner Kasia schenken, damit sie sich mit ihnen schmücken kann. Und das soll für die Blume das überzeugende Argument sein, ihre bisherige Umgebung zu verlassen.

Nie mogło lepiej szczęście igrać z wami,
I nie żałucie ni gruntu, ni rosy,
Mając, gdy was skropię łzami,
Me łzy za rosę, a za grunt jej włosy.⁵⁶¹ (V. 5-8)

Als aussichtsreichen Ausgleich für den morgenfrischen Tau und den Gartenboden bietet der verliebte Mann den Blumen konzeptistisch seine Tränen und die Haare seiner Geliebten an. Das Gedicht repräsentiert ein Beispiel des intellektuellen Spiels, das als „[...] akcentowanie komponentów mowy dialogowej (zwłaszcza składniowych) przy zachowaniu formy monologowej, pretekstową rolę kwiatów jako interlokutorów podmiotu, wreszcie laudacyjny sens całego erotyku”⁵⁶² [...] *Akzentuieren der Komponenten des dialogischen Sprechens (besonders der Syntax) unter Beibehaltung der monologischen Form, die Vorwandform der Blumen als Gesprächspartner des Ichs, schließlich der lobrednerische Sinn des ganzen Liebesgedichts* beschrieben werden kann.

Dass dieses Versprechen jedoch unerfüllt bleiben kann, zeigt sich im zweiten Gedicht desselben Verfassers. Das Gedicht *Kwiatek darowany* (Die geschenkte Blume) beginnt mit einer Apostrophe an ein kleines Blümchen, das der Geliebte von seiner Verehrten geschenkt bekommen hat. Die Erhabenheit der Blume durch die Apostrophe kontrastiert mit ihrem jämmerlichen, vertrockneten Aussehen. Die Verantwortung für ihren schlechten Zustand tragen >serca pożogi< (*Feuersbrünste des Herzens*) des Liebhabers. Sogar seine Tränen können die Blumen nicht mehr beleben, weil sie selbst mit Liebesfeuer vermischt sind. Das Blümchen wird dadurch zum Abbild seines inneren Zustandes, „[...] z megoś

⁵⁶⁰ Vgl. Kotarska, *Erotyk staropolski*, S. 194.

⁵⁶¹ Morsztyn, J., A., *Na kwiatki*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 43.

Das Los konnt' euch nichts Besseres bescheren,

Drum trauert bitte nicht um Grund und Tau,

Denn netzen euch erst meine Zähren,

Ist's Tränentau; ihr Haar wird euch zur Au.

Übersetzt von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, in: Hernas, *Polnischer Barock*, S. 109.

⁵⁶² Kotarska, *Erotyk staropolski*, S. 194.

serca przybrał te kolory, / Które tak zwiędło jak kwiat późnej pory”⁵⁶³ (V. 7f) [...] *von meinem Herzen bekamst du diese Farben, / das so verwelkte wie eine Blume der Spätzeit*, klagt er und macht >płeć krwawą< (*das [wörtlich: blutige] harte Geschlecht*) dafür verantwortlich. Nun soll die Blume ihre vertrockneten Blütenblätter der Dame zeigen, damit ihr nicht nur der jämmerliche Zustand des Mannes bewusst wird, sondern auch die Vergänglichkeit ihrer Schönheit und Jugend. Der Vergleich der Jugendzeit mit einer Blume ist ein bekannter antiker Topos. Die Liebesdichter >drohen< der Auserwählten gerne mit der schnell verblühenden Blume, um sie an die Flüchtigkeit ihrer jugendlichen Schönheit zu erinnern und zum intensiven Genuss ihrer Jugend aufzufordern. Durch die Umkehrung der Situation lässt der Liebende sich Hoffnung auf ihre Zuneigung machen oder auch auf die körperlich-sinnliche Liebe, die sich hinter dem Wort >owoc< (*Frucht*) symbolisch und metaphorisch verbirgt.

Das gerade angesprochene, populäre traditionsgebundene Vanitas-Motiv, das „[...] als beliebtes Argument erotischer Aufforderungsgedichte respektive Überredungskunst“⁵⁶⁴ verwendet wird, taucht oft in der Liebesdichtung auf, zu deren Kontext das Blumenmotiv von seiner Herkunft her gehört.⁵⁶⁵ Es ist für die Dichter das überzeugende Mittel der Überredungskunst im Hinblick auf die Liebesabweisung der strengen Dame. Im erotischen Gedicht *Zima* (Winter) setzt J. A. Morsztyn das Vanitas-Motiv gewissermaßen >didaktisch< und ironisch ein, um das horazische *Carpe diem*⁵⁶⁶-Motiv zu unterstützen. In den ersten Versen beschreibt das Ich neutral und naturnah den Ausbruch des Winters. Allmählich ändert sich jedoch seine Sprechweise. „I świat osiwiął, a w starej postaci / Swój wiek kwitnący i swą gładkość traci.”⁵⁶⁷ (V. 5f) *Und die Welt ergraute, und in der*

⁵⁶³ Morsztyn, J., A., Kwiatek darowany, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 35.

⁵⁶⁴ Jónácsik, *Poetik und Liebe*, S. 31.

⁵⁶⁵ Die metaphorische Liebessprache, die gleichzeitig von den Vanitas- und Blumen-Motiven erfüllt ist, wird gerne in der Dichtung über die Frauenschönheit verwendet. Ihr fehlt es meistens jedoch an Originalität und Individualität. Es kommt schnell zur Konventionalisierung beim Vergänglichkeits-thema der Frauenschönheit, die den lyrischen Bildern die individuelle Schönheit der Aussage entzieht, vgl. Künstler-Langner, *Idea vanitas*, S. 72.

⁵⁶⁶ Vgl. „carpe diem, quam minimum credula postero.” Horaz, *Tu ne quaesieris* (Liber I, Carmen 11), in: ders., *Freut euch des Tages*, S. 24.

In der christlichen Tradition wird das Blumenmotiv mit dem Vanitas-Motiv seit der Psalmendichtung vor allem mit der Mahnung verbunden, dass den Gläubigen das ewige Leben in Gott in Aussicht gestellt wird, das über die Unbeständigkeit des Irdischen hinausgeht. Das *Carpe diem*-Motiv ruft dagegen zum Genuss des Lebens mit seinen vergänglichen Freuden auf. Im Hintergrund der beiden Lebensweisen verbirgt sich das Argument, dass alles nicht länger dauert >als das Blühen einer Blume<, vgl. Hackenbroch, *Die Blumen in der modernen romanischen Lyrik*, S. 13.

⁵⁶⁷ Morsztyn, J., A., *Zima*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 258.

alten Gestalt / verliert ihr blühendes Alter und ihre Schönheit, personifiziert der lyrische Sprecher weiter die Jahreszeitenwende, um seiner Geliebten damit deutlich zu machen, dass die äußere Schönheit unvermeidlich vergänglich ist. Deswegen fordert er sie auf, die aktuelle >czas[u] zażyć< (V. 12) (*Zeit zu nutzen*).

Patrz-że, Jagusiu, i miej oko na to,
 A luboś świeża i kwitniesz jak lato,
 Czekaj swej zimy: in na cię mróz siwy
 I śnieg na warkocz spadnie urodziwy;
 Nie czekaj raczej, a jeśli siać a żyć
 W czas zawsze lepiej, umiej czasu zażyć,⁵⁶⁸ (V. 7-12)

Der zweite Teil des Gedichts ist eigentlich die Wiederholung des ersten – die Schilderung der winterlichen Vorzeichen –, welche der Dichter jetzt in unmittelbarem Bezug auf Jagna als Vergleiche und Abbild ihrer ebenso unter dem vernichtenden Zeiteinfluss stehenden Schönheit schildert. Die Frau ist dem Alter und der Vergänglichkeit unterworfen wie die Natur dem Rhythmus der Jahreszeiten. Diese Wiederholung verstärkt die dichterische Aussage und verdoppelt ihren erwünschten Eindruck auf die Frau, auf den der Dichter hofft.

Morsztyn, podobnie jak Kochanowski i Montaigne, uważa wiosnę żywota za najważniejszy okres gorących afektów, nakładający na młodych niemal obowiązek poddawania się czarom Wenery. Zima bowiem – czas starości i śmierci – z wyroku natury uniemożliwia już u c z e s t n i c t w o w święcie miłości.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Ebd.

*Siehe, Jagna, und behalte das im Auge,
 Obwohl du jung bist und wie der Sommer blühst,
 Warte auf deinen Winter: du wirst vom grauen Frost
 Und der schöne Zopf vom Schnee befallen;
 Warte lieber nicht, es ist besser zur richtigen Zeit
 Zu säen und zu leben, wisse die Zeit zu nutzen,*

⁵⁶⁹ Stępień, Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci, S. 116.

Morsztyn, ähnlich wie Kochanowski und Montaigne, hält den Frühling des Lebens für die beste Dekade der leidenschaftlichen Affekte, indem er die jungen Menschen verpflichtet, sich dem Zauber der Venus auszusetzen. Denn der Winter – Zeit des Alters und des Todes – verhindert aus dem Urteil der Natur bereits die T e i l n a h m e an dem Fest der Liebe. (Hervorhebung im Original).

Die Themen von Vergänglichkeit, Schönheit, Blumen und Liebe spielen ebenso eine wichtige Rolle in Szymon Zimorowics Dichtung. Seine Sammlung der Epithalamien⁵⁷⁰ *Roksolanki, to jest ruskie panny* (Roksolanki, das heißt die ruthenischen Jungfrauen/Mädchen) bietet zahlreiche mit Blumen- und Gartenmotiven durchflochtene Vanitas-Verse⁵⁷¹, die der jung verstorbene Dichter hinterlassen hat.⁵⁷² Obwohl die von Jungfrauen- und Junggesellenchören gesungenen Lieder hauptsächlich von Liebe, Glück und Lebensfreude handeln, fällt es auch auf, dass Vanitas-Motive dabei eine wichtige Rolle spielten⁵⁷³, als ob der Dichter aus eigener Erfahrung zum Ausdruck bringen wollte, dass Leben, Liebe, Vergänglichkeit und Tod sehr eng miteinander verbunden seien. Kaum ein anderes Motiv versinnbildlicht so deutlich den Gedanken der Vanitas und der Vergänglichkeit wie die Blume: kaum ist sie erblüht, ist sie schon verwelkt. Dabei ist es nicht nur ihre Kurzlebigkeit, sondern gerade auch ihre oftmals betörende Schönheit, die das Ablaufen der Zeit so eindringlich erfahrbar macht.⁵⁷⁴

Sowohl die Namen der Sänger(innen) wie die der besungenen Geliebten erinnern durch ihren Klang (Narcyssus, Amarant, Hiacynt, Rosalia etc.) und Bezeichnungen (kwiateczek/*Blümchen*, kwiat róży/*Rosenblume*) an „[...] kwiaty rozkosznego ogrodu Afrodyty“⁵⁷⁵ [...] *Blumen des Lustgartens der Aphrodite*. Zimorowics Verse sind mit Motiven und Bildern überfüllt, in denen der Dichter seine Vorliebe für die Blumenwelt und ihre Symbolik verewigt hat.

Der Sänger Aleksy beginnt sein Lied (22) mit dem Vanitas-Motiv, das der bekannten Form *vanitas vanitatum vanitas* entspricht und das metaphorisch durch die Blumensymbolik ausgedrückt wird. Hiermit wird die Parallele zwischen der menschlichen und pflanzlichen Natur angesprochen.

⁵⁷⁰ Diese Sammlung besteht aus 69 lyrischen Liedern, die von drei Chören gesungen werden. Szymon Zimorowic hat sie als Hochzeitsgeschenk für seinen Bruder, Bartłomiej Zimorowic, der am 28. 02. 1629 Katarzyna Duchnicówna in Lemberg geheiratet hat, dichten sollen.

⁵⁷¹ Vgl. Białostocki, Kunst und Vanitas, S. 283.

⁵⁷² Vgl. Die vielseitigen Varianten des Vanitas-Motivs in S. Zimorowics *Roksolanki* bearbeitete Paweł Stępień in seiner Dissertation *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, (Der barocke Dichter angesichts der Vergänglichkeit und des Todes), S. 44-102.

⁵⁷³ Die ständige Anwesenheit des Gedankens an die Flüchtigkeit des Lebens begleitet charakteristischerweise den Menschen des Barock. Er hat Angst vor der Herrschaft der unaufhaltbaren, eilenden Zeit, die gleichzeitig zu seinem Schicksal wird. Demgemäß wird auch die Liebe als etwas Flüchtliges empfunden, die nur im Jetzt und Hier zu genießen ist, vgl. Grützmaker, Liebeslyrik der Barockzeit, S. 20.

⁵⁷⁴ Vgl. das Unterkapitel 2.2 *Der Garten der heiligen Liebe*, S. 44.

⁵⁷⁵ Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, S. 51.

Cokolwiek w sobie ma ten świat odmiennego,
wszystko przemija jako jednodzienny
kwiat, który pięknie się rozwinie
rano, a w południe zaginie.⁵⁷⁶ (V. 1-4)

In der oben angeführten Strophe erklingt das Echo der antiken Autoren, Stätius und Ausonius, die das schicksalhafte Verblühen der Rose als Sprichwort etabliert haben.⁵⁷⁷

Eine weitere Variante des Vanitas-Blume-Motivs liegt vor, wenn die Schönheit der Rose mit der Schönheit der Mädchen verbunden wird, die den Jüngling so sehr entflammt. Die Verweigerung der erotischen Hingabe durch Halina enttäuscht ihn, was sich in seiner rhetorischen Frage widerspiegelt (V. 13-16). Er beschuldigt einerseits das Mädchen, ihn selbst mit seinen Reizen verzaubert und, andererseits die Liebesgöttin Venus, ihn willig gemacht zu haben. Er selbst fühlt sich an dieser Situation unschuldig, weswegen er es sich weiterhin erlaubt, das hartherzige Mädchen mit Hilfe der Vanitas-Bilder zu ermahnen. Verwelkt die Rose der Schönheit so bald wie die entsprechende Blume, bleiben nur die Dornen (abscheuliches Alter), die auf jeden Jüngling erschreckend wirken werden, spricht Aleksy sentenzhaft, um seiner Bitte nach erotischem Entgegenkommen ihrerseits Nachdruck zu verleihen.

A przetoż póki nie dozna odmiany
młodości twojej ogródek różany,
dopuść mi, proszę cię, w nim bywać
i róże przyrodzone zrywać.⁵⁷⁸ (V. 33-36)

⁵⁷⁶ Zimorowic, S., Aleksy (II. 22), in: ders., *Roksolanki*, S. 82.

*Was auch immer die Welt Anderes an sich hat,
vergeht alles wie die eintägige*

*Blume, die schön am Morgen
aufgeht, und am Mittag verwelkt.*

⁵⁷⁷ Vgl. „Kaum erblühten Rosen, die beim ersten Hauch des Südwindes sterben“ (Stätius, *Silvae* III) oder „Ein Tag ruft sie ans Licht und vernichtet sie auch“ und „Einen einzigen Tag umfasst das Leben der Rose, / Das in einem Moment Jugend und Alter verknüpft.“ (Ausonius, *Idyll.* XIV, 40, 43-4, 49-50), zit. nach Schleiden, *Die Rose*, S. 47.

Diese Sentenz wurde bereits von dem polnischen Renaissancedichter Jan Kochanowski im Epigramm *Na różę* (Über die Rose) paraphrasiert.

⁵⁷⁸ Zimorowic, S., Aleksy (II. 22), in: ders., *Roksolanki*, S. 83.

*Also, so lange das Rosengärtlein deiner Jungend
keine Veränderung kennt,*

*erlaube mir, ich bitte dich, in ihm zu weilen
und die natürlichen Rosen zu pflücken.*

Er möchte ihren schönen und noch jungen Rosengarten betreten, und die Rosen pflücken, was sich als hedonistischen, sexuell-erotischen Genuss des Lebens verstehen lässt.

Unter dem Begriff >Rosen pflücken< verbergen die Dichter die metaphorische Gleichsetzung zwischen der Rose und dem geschlechtsreifen Mädchen.

Als Sinnbild umfasst die Rose alles, was die Frau körperlich und seelisch ist oder was der Mann in sie hineingeheimnist. Die Vergleiche reichen von der >>rosenblattkühlen<<, >>knospenhaft<< verschlossenen Zurückhaltung des Mädchens bis zur Hingabe des >>voll erblühten<< Weibes, vom >>stacheligen<< Trotz des Heiderösleins bis zur >>kultivierten<< Schönheit der Teerose.⁵⁷⁹

Besonders wird den Dichtern die aufgeblühte Rose zur Metapher für das sittlich >unsagbare< Ziel ihrer Begierde. Im einen Lied ist z.B. zu lesen:

Różyczko rozkwita,
Bądźże mi użyta.
Nie trap służeczki swego,
Wpuść do pokoju twego.⁵⁸⁰ (V. 528-531)

Hier wird den Rezipienten unmittelbar die Suche nach sinnbildlichen Worten naturhafter Anschaulichkeit vor Augen geführt.

Das Vanitas- und Carpe diem-Motiv – die typisch antithetischen Gegenüberstellungen des Barockzeitalters – werden gerne mit dem Rosenbrechen-Motiv⁵⁸¹ verknüpft, wodurch die weltlichen Ansichten des Autors akzentuiert und die höchste hedonistische Lebenslust zum Ausdruck gebracht wird. Das Leben

⁵⁷⁹ Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 60 (Hervorhebungen im Original).

⁵⁸⁰ Padwan (17), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 23.

Aufgeblühtes Röslein,

Nützlich mir sei.

Quäle nicht dein Dienerlein,

Lass (mich) in dein Zimmer herein.

⁵⁸¹ G. Heinz-Mohr und V. Sommer weisen in ihrem Buch *Die Rose. Entfaltung eines Symbols* auf die Verwandtschaft der zahlreichen Ausdrücke hin, die aus dem Bereich der Blumenmetaphorik für die erotische Erfüllung der Liebe abgeleitet wurden: >in die Rosen gehen<, >Blumen knicken<, >Blumen pflücken<, >den Garten umwühlen<, >den Rosenkranz verlieren< und >Rösleinbrechen<. Sie „sind seit langem Chiffren für das Liebesverständnis und den Raub der Unschuld, worauf auch die Umschreibung >>defloratio<< verweist.“ Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 72 (Hervorhebung im Original).

dauert so kurz. Es soll in der Jugendzeit genossen und das Streben nach Sinnenlust erfüllt werden. „Deswegen drängt der barocke Liebhaber ständig auf Erfüllung seiner Wünsche, hier und jetzt. Die Geliebte wird bestürmt, ihn zu erhören, jetzt in der Stunde zufälliger Zweisamkeit.“⁵⁸² „Póki młodość twa kwitnie, zażywaj świata, / Boć go już trudno zażyć, gdy miną lata“⁵⁸³ (V. 157f) *Solange deine Jugend blüht, genieß die Welt, / denn sie ist schwierig zu nutzen, wenn die Zeit vergeht*, knüpft ein anonymes Autor auch an die populäre Sentenz im Tanz-Gedicht (5) an. Es ist auch nicht selten in der erotischen Lyrik des Barockzeitalters zu beobachten, dass „[...] die Liebe als kompensatorische Gegenmacht gegen die Vergänglichkeitsphilosophie [...] - wie eine Medizin gegen die Melancholie“⁵⁸⁴ - eingesetzt wird. Sie wird meistens mit dem epikureischen *Carpe diem*-Motiv gleichgesetzt, dessen Kern in der Einsicht liegt, dass die Zeit schnell und unwiederbringlich vergeht. S. Zimorowic musste dies als todkranker Dichter selbst gut verstehen. Deswegen ermutigen seine Lieder zum Genuss des Lebens und zur Erfüllung der Begierde. Dies ist auch der Leitfaden des Liedes (15) der Marella aus dem zweiten Chor der Jungfrauen. Unter Verwendung der biblischen und antiken Vanitas-Symbolik⁵⁸⁵ aus der Naturwelt fordert die junge Sängerin, ebenso wie Aleksy, alle jungen Menschen zum Pflücken der Rosen auf, bevor sie als *>jednodzienne róże<* (*eintägige Rosen*) vergehen, ohne jedoch nach ihrem persönlichen Gewinn zu streben. Der Genuss des Lebens soll beiden Geschlechtern zu Teil werden, da alle gleichermaßen der Vergänglichkeit unterworfen sind. Sie ermahnt sie mit einem Homer⁵⁸⁶ entnommenen Motiv an die Kurzlebigkeit der Menschen und sagt:

⁵⁸² Grützmaker, *Liebeslyrik der Barockzeit*, S. 20.

⁵⁸³ Taniec (5), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 214.

Siehe auch das Loblied an die Rose im von Piotr Kochanowski ins Polnische übersetzten Epos *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa* (XVI, 14-15).

⁵⁸⁴ Binneberg, *Zwischen Sinnlichkeit und Moral*, S. 128.

⁵⁸⁵ In der Symbolsprache der Bibel ist die Blume ein Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen und der Zeitlichkeit des menschlichen Lebens: Jes 40,6f; Ps 103,15f; Hiob 14,1f; Jak 1,10f; Weish 2,5-8.

Über die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem biblischen und antiken Vanitas-Motiv schreibt Danuta Künstler-Langner in ihrem Buch *Idea vanitas, jej tradycje i topoty w poezji polskiego baroku*, (Die Vanitas-Idee, ihre Traditionen und Topoi in der Dichtung des polnischen Barock), S. 32, 37.

⁵⁸⁶ „Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen; / Siehe, die einen verweht der Wind, und andere wieder / Treibt das knospende Holz hervor zur Stunde des Frühlings: / So der Menschen Geschlecht, dies wächst, und jenes verschwindet.“ Homer, *Ilias* (VI. 146-149), übertragen von Hans Rupé, S. 201f.

Prawda rzeczywista,
 że naród do lista
 ludzki jest podobny,
 bo jako list snadnie,
 tak i człowiek padnie,
 chociażże nadobny.⁵⁸⁷ (V. 25-30)

Die welkende Rose, der verdorrte Rosmarin oder das fallende Blatt, also die Pflanzenwelt mit ihren vertrauten Vergänglichkeitsmetaphern erscheinen dem Dichter am besten geeignet, um die Geringfügigkeit des menschlichen Lebens zu versinnbildlichen und die erwünschte Wirkung des Vergänglichkeitsgefühls zu erzielen. Auf diese Weise soll den jungen Menschen die Macht der Zeit und die Kürze ihres Lebens vor Augen geführt werden, weswegen diese Motive in Zimorowics Liedern häufig als treffende Vergleiche für die Flüchtigkeit des Lebens wiederkehren.

S. Zimorowics oder J. A. Morsztyns Darstellung des Vanitas-Motivs knüpft an eine allgemein anerkannte Erkenntnis an, was sich mit der Aussage von Ferdinandus J. van Ingens deckt.

Die Bilder und Vergleiche, die die Dichter bei der Darstellung der Vanitas anwenden, danken ihre Entstehung der Beobachtung, daß alle Dinge in der uns umgebenden Wirklichkeit unter dem Gesetz des Wandels stehen. Nichts ist bleibend, nichts ist fest. Das Zeitalter des Barock spricht hier gerne von der „Unbeständigkeit“ oder dem „Unbestand“ der Dinge. „Vanitas vanitatum vanitas“ ist schon eine alte Klage des reflektierenden Individuums, das sich dem gleichen Wandel unterworfen sieht wie die Werke der Natur und der Menschen.⁵⁸⁸

Das Vanitas-Motiv erscheint mit derselben Absicht der Ermahnung in den Gedichten und Liedern, in denen das Kranz-Motiv behandelt wird. Die zahlreichen bildhaften Vorstellungen der sexuell-erotischen Hingabe werden gerne als Bitte um einen Kranz oder als dessen Geschenk beschrieben. In der

⁵⁸⁷ Zimorowic, S., Marella (II. 15), in: ders., Roksolanki, S. 110.

*Die wirkliche Wahrheit (ist),
 dass das Menschengeschlecht einem Blatt
 ähnlich ist,
 weil wie ein Blatt schnell
 so der Mensch herunter fällt,
 obwohl er schön (ist).*

⁵⁸⁸ Ingen, Vanitas und memento mori, S. 66 (Hervorhebungen im Original).

Kranz-Symbolik verbergen sich vielgestaltige Sinnbilder und Bedeutungen, wozu auch das metaphorisch-symbolische Gleichnis für die Jungfräulichkeit zählt. Die Gabe des Kranzes stellt symbolisch nicht nur den einmaligen Verlust der Jungfräulichkeit dar, sondern auch metaphorisch die körperlichen Liebkosungen oder die erotischen Erregungen. Die sinnbildliche Aussage des Kranzes basiert auf einem mit Blumen und Gärten reich geschmückten, semantischen Feld.⁵⁸⁹ Selbstverständlich ist der Kranz als pflanzliches Element der Vanitas unterstellt, das in der dichterischen Liebessprache, ebenso wie die Vergänglichkeit der Blumen, gerne angesprochen wird. Der junge Sänger Aureli aus dem zweiten Chor der Junggesellen wirbt um den seit langem versprochenen Rosmarinkranz der geliebten Lancellota. Seine Bitte wird im zweizeiligen Refrain immer wieder erneut hervorgehoben. Er bedient sich verschiedener Argumente, um die Geliebte zum erotischen Entgegenkommen⁵⁹⁰ zu überreden. Nach langen und erfolglosen Bemühungen setzt er das Vanitas-Motiv ein, als effektivste Begründung für das Mädchen, warum es dem Liebenden zu Willen sein soll. Selbst der Rosmarin als immergrüne Pflanze ist vor der Vergänglichkeit nicht gefeit. Der Sänger nennt die ungünstigen natürlichen Bedingungen Hitze und Wind (V. 31-38) und den Herbstbeginn (V. 39f), Elemente, die metaphorisch dem Lauf des menschlichen Lebens als Erschwernis, verschiedenen Hindernissen und dem Alter zugeordnet sind. Das Motiv soll sogar die triebhemmenden Sitten beseitigen, da die Liebe zur rechten Zeit zwischen zwei jungen Menschen nur gelobt werden kann, sagt Aureli:

Przez to nie naruszysz cnoty
ani popadniesz sromoty,
gdy nachodziwszy się w wieńcu,
podarujesz go młodzieńcu.
Daj mi, namilsza z głowy
wianek rozmarynowy.

⁵⁸⁹ Vgl. Schleiden, *Die Rose*, S. 38-44; Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 376-381; Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 146.

⁵⁹⁰ Den Inhalt dieses Liedes kann man ebenso als die Werbung eines jungen Mannes um eine Frau verstehen, die er heiraten möchte. Darauf weisen z.B. der Rosmarinkranz, der normalerweise während der Hochzeit getragen wurde, und das Wort >przyjaciel< (*Freund*), das im Altpolnischen in der Funktion >Gatte< oder >Gattin< auftritt, hin. Die Besonderheit des Wortes >przyjaciel< liegt darin, dass es für beide Geschlechter im Genus des Maskulinums verwendet wird. Damit soll hervorgehoben werden, welche Anerkennung und Achtung einer verheirateten Frau in der Rzeczypospolita jener Zeit entgegen gebracht wurden.

I owszem, nabedziesz chwały,
 że za podarunek mały
 i za trochę dosyć ziela
 kupisz sobie przyjaciela.
 Daj mi, namilsza, z głowy
 Wianek rozmarynowy.⁵⁹¹ (V. 43-54)

Die dringende Aufforderung des Jünglings kommt außerdem nicht nur aus der Befürchtung, dass der Kranz verwelkt oder verdorrt, sondern auch aus Angst, dass er einem anderen zur Beute werden könnte. „Daj co rychlej, ponieważ czas dobry ku temu, / Bo jeśli to mnie minie, pewnie dasz innemu”⁵⁹² (V. 787f) *Gib schnell, denn die Zeit ist geeignet dafür, / lasse ich das vorübergehen, gibst du es bestimmt einem anderen*; singt ein anonymes Autor im Lied (28) aus der Sammlung *Lieder, Tänze und Pavane*. Die folgende erotische Interaktion wird dann hinter der Übergabe der Blumen verborgen.

Demzufolge lässt sich sagen, dass der in der Antike vor allem der Liebesgöttin Venus geweihte Kranz als Sinnbild der Jungfräulichkeit einerseits die höchste Begierde des männlichen Geschlechts, andererseits die großzügigste Gabe und der Vertrauensbeweis eines Mädchens an seinen Geliebten ist.⁵⁹³ Die zweite Variante wird in Marantulas Lied (17) des ersten Chors der Jungfrauen zum Ausdruck gebracht, dessen Rhythmus durch den zweizeiligen Refrain bestimmt wird. Das Mädchen rühmt anfänglich die Liebe und Treue des Geliebten, die es am liebsten mit Edelsteinen belohnen würde. Die junge Frau besitzt jedoch nicht viel,

⁵⁹¹ Zimorowic, S., Aureli (II. 7), in: ders., *Roksolanki*, S. 65f.

*Dadurch verrätst du weder Tugend
 noch Schande bereitest du dir.
 wenn du den Kranz einem Jüngling schenkst
 nachdem du ihn lange Zeit getragen hast,
 Gib mir, Allerliebste, vom Haupt
 den Rosmarinkranz.*

*Im Gegenteil, du wirst gerühmt,
 dass du dir für kleine Gabe
 und für wenig Kraut
 einen Freund/Ehemann holst.
 Gib mir, Allerliebste, vom Haupt
 den Rosmarinkranz.*

⁵⁹² Pieśń (28), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 125.

⁵⁹³ Zahlreiche Altäre der Venus waren großzügig mit Kräuter- und Blumekränzen geschmückt. Daher lässt sich der Zusammenhang zwischen der Liebe und dem (Blumen)Kranz erklären. M. K. Sarbiewski erwähnt in seinem Werk *Dii gentium*, dass „[...] Turnebus ex sententia Vergilii aut Statti hanc Venerem Paphiam^f centum habuisse aras explicat. Commode vero Vergilius sarta et corollas huic Veneri imponit quasi^g Victrici: [...]. Nisi malis dicere sarta offerri Veneri tamquam praesidi hortorum vel in memoriam Adonidis in flore iuventutis occisi.” Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 122.

deswegen möchte sie ihm „Dar [...] pospolity, lecz nie lada jaki, / droższy nad klejnoty i pyszne kanaki,⁵⁹⁴ (V. 9f) *Eine gewöhnliche Gabe [...], aber nicht irgendeine, / (welche) teurer als Kostbarkeiten und wertvolle Weiberhalsbände (ist),* schenken. Die Besonderheit der Gabe drückt sich durch die Rose aus, die unberührt im Garten⁵⁹⁵ der schönen Besitzerin aufgewachsen, in den Kranz eingeflochten wurde.

Samam ja te kwiaty w ogrodzie mym lubym
urywając, cierniem zraniłam się grubym;
przyjmiże, mój namilszy kochany,
ode mnie ten wianek różany.⁵⁹⁶ (V. 21-24)

Sie hat die Rose in Gedanken an den Geliebten selbst gepflückt, wobei sie sich an ihren Dornen verletzte.

Ostre kolce wonnej i pięknej róży od czasów antyku przypominały ludziom o niemożności osiągnięcia na ziemi czystego, niezmaconego troską i bólem szczęścia. Zapowiadały gorzką starość, gdy po okwitnięciu czerwonych płatków – młodości, urody – pozostaje tylko dotkliwy cierń: żal.⁵⁹⁷

Der verspürte Schmerz versinnbildlicht sowohl die bittersüße Eigenschaft der Liebe, wie auch die Defloration und die Warnung vor dem grenzenlosen Vertrauen in die sinnliche Liebe. Aus Schamgefühl erröten die Rosen im Kranz, mit welchen Marantula zum Schluss ihr eigenes Herz durchwebt. So ausgedrückt

⁵⁹⁴ Zimorowic, S., Marantula (I. 17), in: ders., Roksolanki, S. 55.

⁵⁹⁵ Das Motiv der im Venus- und Liebesgarten gepflückten Rosen kommt bereits im Altertum und in der Folgezeit vor, vgl. Schleiden, Die Rose, S. 50.

⁵⁹⁶ Zimorowic, S., Marantula (I. 17), in: ders., Roksolanki, S. 55.

*Ich verletzte mich am dicken Dorn,
als ich diese Blumen in meinem geliebten Garten selbst pflückte;
nimm, mein liebster Geliebter,
von mir diesen Rosenkranz an.*

⁵⁹⁷ Stepień, Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci, S. 57.

Die scharfen Dornen der duftenden und schönen Rose erinnern den Menschen seit der Antike an die Unerreichbarkeit des reinen, sorgen- und schmerzlosen Glücks auf Erden. Sie sagten das bittere Alter voraus, wenn nach dem Verblühen der roten Blätter – Jugendzeit, Schönheit – nur der schmerzhaftige Dorn-Leid bleibt.

bedeutet es, dass sie ihrem Auserwählten nicht nur die körperlich-sinnliche Liebe anbietet, sondern auch ihre liebevolle Zuneigung.

Während der Rosenkranz vor allem für Jungfrauen und unverheiratete Mädchen vorgesehen war, ist der Rosmarinkranz meistens ein Attribut der Braut.

Bereits im Altertum wurde der Rosmarin (lat. *ros maris* 'der Tau des Meeres') in den mediterranen Ländern hoch geschätzt. Er war der Liebesgöttin Aphrodite geweiht und symbolisierte die Liebe und die Schönheit. Mit der Zeit setzte sich der Rosmarin – die immergrüne, duftende, blau blühende Pflanze – in Europa als Hochzeitblume durch. Das Brautpaar trug den Rosmarinkranz als Zeichen ihrer Liebe, Treue und Verbundenheit, bis er später durch die Myrthe abgelöst wurde. Davon leiten sich auch seine volkstümlichen Namen ab: Brautkleid, Brautkraut, Hochzeitkraut, etc.⁵⁹⁸

Die schöne Nymphe Filis will den Angebeteten Korydon >równiankę rozmarynu<⁵⁹⁹ (Sz. 9, V. 1) (*einen Rosmarinstrauch*) – vielleicht ein Eheangebot oder >Gedenkemein<⁶⁰⁰ – und >wianeczek modrofijołkowy< (Sz. 9, V. 4) (*einen dunkelblauen Veilchenkranz*) – die unschuldige, verborgene Liebe⁶⁰¹ – schenken. In der Liebesdichtung kommt neben Rosen und Lilien das Veilchen wohl am häufigsten vor. Die Veilchen symbolisieren in der Liebessprache häufig eine Botschaft: "Sie sind so unschuldig süß" oder "Nichts ist süßer, als die verborgene

⁵⁹⁸ Der Rosmarin versinnbildlicht nicht nur Liebe, Treue und Schönheit, sondern auch Tod. Der Rosmarin spielte bei vielen wichtigen Ereignissen eine Rolle. Der gesamte menschliche Lebenslauf kann im Zeichen des Rosmarins stehen. Er wurde bei Geburt, Hochzeit und Tod verwendet. Als Schutz wurden Zweige des Rosmarins kleinen Kindern in die Wiege gelegt. Bräute trugen Rosmarinkränze auf ihren Köpfen. Die Gräber wurden mit Zweigen des Rosmarins geschmückt.

Die alten Ägypter überreichten ihren Toten Rosmarinzweige, damit die Reise ins Jenseits durch den Rosmarinduft versüßt wurde. In Griechenland waren dagegen Totenkranze aus Rosmarin bekannt.

Über die Herkunft des Rosmarins finden sich in den griechischen Sagen folgende Darstellungen: Leucotheë, die Tochter des persischen Königs Orchamus und Eurynome wurde von ihrem Vater lebendig begraben, nachdem er von ihrer verbotenen Beziehung mit dem Sonnengott Helios erfahren hatte. Der Sonnengott ließ aus ihrem Grab einen immer grünenden und sanft duftenden Rosmarinstrauch wachsen, (Ovid spricht in den *Metamorphosen* vom Weihrauchbaum, vgl. Ovid, *Metamorphosen* IV, 237-254).

An einer anderen Stelle der Mythologie lebte ein Jüngling, der von neidischen Menschen verfolgt und getötet wurde, im immergrünen Rosmarin fort. Er war von den Göttern auf Grund seiner Gottesfürchtigkeit während seines Lebens sehr beliebt. Deswegen verwandelten ihn die Götter nach seinem Tod in diese duftende Pflanze, vgl. s.v. *Rosmarin*, in: *Symbolik der Pflanzen*, Beuchert, S. 289-291 und in: *Die Blumen in Sage und Geschichte*, Strantz, S. 417-421; *Rosmarinus officinalis*, in: *Volksbotanik. Unsere Pflanzen in Volksgebräuche*, Pieper, S. 272f; *Rosemary*, in: *Myths and legends of flowers*, Skinner, S. 260f.

⁵⁹⁹ Twardowski, *Dafnis*, S. 105.

⁶⁰⁰ Vgl. s.v. *Rosmarin*, in: *Symbolik der Pflanzen*, Beuchert, S. 289-291.

⁶⁰¹ Siehe: s.v. *Veilchen*, in: *Symbolik der Pflanzen*, Beuchert, S. 318f; und Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, S. 188.

Liebe".⁶⁰² Die junge Frau findet ihre Gaben besonders schön und begehrenswert, weil sie künftig noch mehr versprechen. Der Winter ist vorbei und die Liebeszeit gekommen. Das möchte sie dem Auserwählten durch die Symbolsprache der Blumen andeuten.

Eine andere junge Frau erzählt im ersten Teil des Gedicht-Tanzes *Taniec* (22) (Tanz), welche Blumenkränze⁶⁰³ sie bis zu ihrer Hochzeit geflochten hat. Nun nimmt sie Abschied von ihnen und dem jungfräulichen Leben, indem sie sich von den drei Kränzen – Rosmarin-, Rosen- und Lilienkranz – verabschiedet.

Ach, mój wianeczku rozmarynowy,
Białą lilią przeplatany.
Długoż mi będziesz kołem,
Nad moim ślicznym czołem.

Jużem cie ostatnie wiła,
Pókim jeszcze panną była.
Teraz już za mąż idę,
Więcej cię wić nie będę.⁶⁰⁴ (V. 463-470)

⁶⁰² Twardowski, Dafnis, S. 106.

Bei den Griechen heißt das Veilchen >Blume der Liebe<. Im Christentum wird es zum Symbol der Reinheit, Unschuld und Demut, besonders bei der Jungfrau Maria.

In der Antike war das Veilchen ein beehrtes Aphrodisiakum und bei den Hindus wird es immer noch als Phallussymbol verehrt. Seine erotisierende Geschichte gründet sich auf die klassische Mythologie, in der berichtet wird: Vulkanus, der Gott des Feuers und der Schmiedekunst, sollte sich leidenschaftlich in die schöne Liebesgöttin, Venus, verliebt haben. Die Göttin teilte wegen seines Äußeren die Liebe jedoch nicht und wies ihn ab. Daraufhin bekränzte der von Liebesqualen geplagte Gott sein Haupt mit Veilchen (nach anderen Literaturquellen soll er seinen Körper mit Veilchen eingerieben haben) und, so geschmückt, erschien er wieder bei seiner Auserwählten. Die Veilchen rührten endlich ihr Herz. Nach anderer Sage wurde erzählt, dass Zeus die Veilchen für seine Geliebte Io, die in eine junge Kuh verwandelt wurde, habe sprießen lassen, um ihr eine süße Nahrung zu schaffen, vgl. s.v. *Veilchen*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S. 318; in: Die Blumen in Sage und Geschichte, Strantz, S. 106f und in: Volksbotanik. Unsere Pflanzen im Volksgebrauche, Pieper, S. 51; *Violet*, in: Myths and legends of flowers, Skinner, S. 280f; Köhlein, Viola, S. 13.

⁶⁰³ Von der Mannigfaltigkeit der Blumen, die üblicherweise zu Kränzen geflochten werden können, wurde bereits im Altertum berichtet, vgl. Schleiden, Die Rose, S. 42.

⁶⁰⁴ *Taniec* (22), in: Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany, S. 262.

*Ah, mein Rosmarinkränzchen,
Durchwebt mit der weißen Lilie.
Wirst du mir lange meine,
Schöne Stirn umkränzen.*

*Ich flocht dich schon letztes Mal,
Solange ich noch Jungfrau war.
Nun heirate ich schon,
Ich flechte dich nicht mehr.*

Der zweite Teil des Gedichts weist satirisch-ironisch auf die alltäglichen Eheprobleme hin. In einem ähnlichen Ton beginnt das Lied VI. aus derselben Sammlung. Die junge Braut nimmt Abschied von der Familie, dem Haus und vor allem von ihrem jungfräulichen blumenreichen Garten, in dem sie immer Blumen für Kränze gepflückt hat. Sie zählt zahlreiche Blumen und Kräuter auf, wie: Rosmarin, Rosen, Lilien, Majoran, Lavendel, Zypresse Nelken und Salbei, die sich durch ihre besonderen Eigenschaften und Merkmale unter anderen Pflanzen auszeichnen: Duft (alle), Schönheit (Rose, Lilie, Nelke), immer grüne Zweige (Rosmarin, Zypresse), heilende Wirkung (Rosmarin, Majoran, Salbei) und symbolische oder magische Bedeutung (alle) sind unter den Namen dieser Blumen und Kräuter verborgen. Ihre mannigfaltige Symbolsprache bereichert die komplizierte, spielerische Liebessprache zwischen dem jungen Mädchen und den Jünglingen. Mit der Hochzeit endete dieses Spiel jedoch endgültig:

Żegnam was, wszystkie kwiateczki,
Z których śliczne równiateczki
Zosienieczka wiała,
Panięta dzieliła.⁶⁰⁵ (V. 320-323)

Mit dem Kranz wird nun der einzige beschenkt, dem sie angetraut wird. Vor diesem Hintergrund liegt die Vorstellung nahe, dass auch bestimmt Tamilla aus dem dritten Chor der Jungfrauen von einer ähnlichen Trauung träumte, als sie ihren Kranz geflochten hatte. Ihr bisheriges Leben besingt sie als Pflücken der Blumen und Flechten des Kranzes – Sinnbild der Pflege der Schönheit und des Lebensgenusses. Und obwohl der morgenfrische Tau – der auch für ihre Tränen stehen kann⁶⁰⁶ – ihre Füße nässte und die scharfen Dornen – als Symbol für die bittersüße Liebe – die Finger verletzten, gab sie die Arbeit nicht auf und fertigte ihren „z kwiatków woniących nadobnie uwity / i sromieźliwą liliją podwity“⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Pieśń (VI), in: Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany, S. 74.

Ich verabschiede mich von euch, allen Blümlein,

Aus welchen Zosienieczka, schöne

Kränzlein flocht,

An Junggesellen verteilte.

⁶⁰⁶ Über die Verwandtschaft zwischen Tau und Tränen, siehe: Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 79.

⁶⁰⁷ Zimorowic, S., Tamilla (III. 6), in: ders., Rokołanki, S. 98.

(V. 3f) *aus duftenden Blumen schön geflochtenen / und mit der schamhaften Lilie durchwebten Rosenkranz, der ihr Haupt schmücken soll.*

Sie nimmt jedoch nicht nur von ihrem Kranz für immer Abschied, sondern auch vom Geliebten.

Dobranoc tedy, ukochany,
dobranoc, wianeczku różany!
Żegnam się z tobą, żegnam ostatecznie,
dobranoc miewaj, dobranoc miej wiecznie.⁶⁰⁸ (V. 21-24)

Sie ist nämlich nicht dem Gott des Schlafes Hypnos, sondern dem Todesgott Thanatos geweiht. Darauf weisen die folgenden Wörter wie >żegnam się< (*ich verabschiede mich*), >ostatecznie< (*definitiv/endgültig*) oder >wiecznie< (*für immer/ewig*) hin. Die verwendeten Wiederholungen (Anapher, Parallelismus) drücken ihre Trauer um den ungewollten Zwang des schnellen Weggehens aus. Ihre schönen, frischen, jungen und duftenden Rosen und roten Nelken wurden durch die Mittagsonne verbrannt. Das Vanitas-Motiv erscheint hier nicht mehr als Mittel der Überredungskunst, sondern als Zeichen der vorzeitigen Erfüllung des jungen Lebens, wovon in den anderen angesprochenen Liebesgedichten nur gewarnt wird. Dennoch wird die Mahnung und Warnung vor dem schnell vergänglichen Leben damit indirekt zum Ausdruck gebracht. Der unerwartete Tod hat alle Träume und Wünsche zunichte gemacht. Die zerstörende Kraft des Todes wird ebenso im Lied (9) der Proceryna aus dem dritten Chor der Jungfrauen beklagt. Die frühlinghafte, dichterische Schilderung des Gartens in den ersten sechs Strophen lässt nicht ahnen, dass die junge Sängerin den Tod ihres Geliebten betrauert. Aus den im schönen Garten gepflückten Blumen will sie einen Blumenkranz flechten, um mit ihm das Grab des Geliebten zu schmücken.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 99.

*Gute Nacht also, Geliebter,
Gute Nacht, Rosenkränzchen!*

*Ich nehme Abschied von dir, ich nehme endgültig Abschied,
Hab gute Nacht, hab gute Nacht für immer.*

Ty w martwym odpoczywasz grobie,
 ja przecię kwiatki niosę tobie.
 Przyjmiże wieniec różany
 Ode mnie, mój ukochany.⁶⁰⁹ (V. 33-36)

Diese wehmütige Situation veranlasst sie, über die Zeitlichkeit des menschlichen Lebens nachzudenken. Und so kommen wieder Bilder aus der biblischen und antiken Tradition von den eintägigen, mimosenhaften Rosen, den schnell durchfließenden Flüssen und der flüchtigen Zeit, welche veranschaulichen, wie dünn die Grenze zwischen Leben, Tod und Liebe ist, zum Ausdruck.⁶¹⁰

In enger Verbindung mit Liebe, Garten und Blumen steht ebenso das traditionsgebundene Motiv der Biene, das die Liebesdichtung Anakreon (40. Ode) verdankt. Die kleine Freundin der Blumen wird von den Dichten gerne eingesetzt, um sowohl die honigsüße wie auch die schmerzhaft und quälende Seite der Liebe metaphorisch⁶¹¹ zu besingen. Besondere Aufmerksamkeit wird dem kleinen Bienenstachel geschenkt, dessen schmerzhafter, giftiger Stich mit dem der Pfeile des Cupido, des Gottes der Liebe, verglichen wird. Daran knüpft J. A. Morsztyn in seinem Epigramm *Pszczoly w sajdaku* (Bienen im Köcher) an. Im ersten Teil des Epigramms weist er auf die zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen der Biene und der Liebe (Cupido/Eros) hin. Beide können zugleich Schmerzen und Glücksgefühl verursachen.

Rój matek miodonoszych ruszony z ogroda
 Osiadł w sajdak Kupidów. O, jak święta zgoda!
 Ma swoje żądło miłość, ma żądło i pszczoła,
 Tamta po sercu szczypie, ta kwiatki i ziola;
 Pszczoła w jednymże ciele miód nosi i jady,
 Miłość raz miodu pełna, wnet pełna zdrady.⁶¹² (V. 1-6)

⁶⁰⁹ Zimorowic, S., *Proceryna* (III. 9), in: ders., *Roksolanki*, S. 102.

*Du ruhest im Todesgrab,
 ich bringe dir doch Blumen.*

*Nimm den Rosenkranz
 Von mir an, mein Geliebter.*

⁶¹⁰ Ps. 103, 15f; Ovid, (*Metamorph.* XV. 179ff); Seneca (*Briefe* CI 1-10; CXX, 17f); vgl. Stepień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, S. 62f; Białostocki, *Kunst und Vanitas*, S. 270.

⁶¹¹ Das Nebeneinander von Süße und schmerzhaftem Bienenstich taucht in der Liebesdichtung z.B. bereits bei Meleager (*Anth. Pal.* 5,162) auf, vgl. s.v. Koep, Artikel: *Biene*, in: *RACH*, Bd. 2, Sp. 277.

⁶¹² Morsztyn, J., A., *Pszczoly w sajdaku*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 69.

*Der Schwarm der honigtragenden, aus dem Garten hinausgeflogenen Mütter
 Setzte sich in Cupidos Köcher nieder. O, was für eine liebesvolle Harmonie!*

Im zweiten Teil dagegen setzt J. A. Morsztyn die zwischen ihnen vorhandenen Unterschiede den anfänglich aufgezählten Ähnlichkeiten unmittelbar gegenüber. Die Biene sticht nur ein Mal und stirbt dann selbst. Die Liebe schmerzt jedoch dauerhaft. Der Bienenstich wird schnell geheilt, die Wunde der Liebe aber ist unheilbar. Dies weist auf die Verbindung des Bienen-Motivs mit dem Motiv des *vulnus amoris* hin, welches seinerseits mit dem Topos der Liebe als Krankheit in Zusammenhang steht.⁶¹³ Durch die Gleichstellungen und Oppositionen, die zum typischen Mittel der barocken Dichtung gehören, fertigt er das >wahre< Bild der Liebe an.

In ähnlicher Weise verfährt Hieronim Morsztyn im Gedicht *Sąm Kupido ranny* (Cupido (ist) selbst verletzt). Der Dichter stellt eine Gartenszene dar. Der kleine Knabe Cupido spielt in Anwesenheit seiner Mutter, der Liebesgöttin Venus, unter den Blumen. Er springt fröhlich und achtlos von einer Blume zur anderen. Plötzlich wird er von einer kleinen Biene schmerzhaft gestochen. Erschrocken und voller Schmerz sucht er Trost bei seiner Mutter. Die Liebesgöttin fragt ihn aber rhetorisch:

„Ażaś tego, [o dziecko głupie], nie wiedziało,
 Że gdzie miód, <tam i żądło zradne być musiało>?
 Co rozumiesz, kiedy sąm swoje słodkie strzały
 Miecesz, żeby bez jadu wielkiego być miały?“⁶¹⁴ (V. 11-14)

Metaphorisch lässt sich diese Situation als respektloser und begehrender Umgang mit der Liebe explizieren. Jeder, der ständig von Blume zu Blume springt, also seine Liebesobjekte wechselt, muss irgendwann von ihr selbst betroffen werden und ihren bittersüßen Geschmack kennen lernen. „W każdej rozkoszy z żółcią smak jest pomieszany – “ (V. 15) *Jeder Freude ist der (bittere) Geschmack der Galle beigemischt* - fährt Venus fort und ergänzt ihre Lehre noch um das Beispiel

*Liebe hat ihren Stachel, einen Stachel hat auch die Biene,
 Jene kneift ins Herz, diese in die Blumen und Kräuter;
 Die Biene trägt in einem Körper Honig und Gifte,
 Liebe (ist) bald voll von Honig, bald von Verräterei.*

⁶¹³ Vgl. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 105.

⁶¹⁴ Morsztyn, H., *Sąm Kupido ranny* 174[152], in: ders., „Summarius wierszów”, S. 266.

„Hättest du das, [o dummes Kind], nicht gewusst,
 Dass, wo Honig, <dort auch der verräterische Stachel sein musste >?
 Was meinst du, wenn du selbst deine süßen Pfeile
 Schießt, dass sie ohne großes Gift sein sollten?“

der Rose mit ihren Dornen. Zum Schluss sagt sie resümierend, dass das Gift immer, sogar gesüßt, schädlich bleibt.

Ebenso wird im Lied (4) des Cyparys aus dem zweiten Chor der Junggesellen die Gefahr des Bienenstichs als Leitmotiv etabliert. Die fleißige Biene lässt sich irrtümlich auf die süßen Lippen der auf dem Rasen schlafenden Halina nieder.⁶¹⁵

Übrigens werden die rosenroten Lippen des schönen Mädchens häufig zum begehrten Objekt der männlichen Begierde. Sie locken, indem sie unvergleichliche Süße und unsagbaren Genuss versprechen, die man ihresgleichen woanders vergeblich sucht. „*Glupia pszczółka, co leci na łąki zielone, / Tusząc, że tam wynajdzie smaki ulubione*“⁶¹⁶ (V. 48f) *Eine dumme Biene, die zu grünen Wiesen fliegt, / sie hofft, dass sie dort den Lieblingsgeschmack entdeckt*, stellt der lyrische Sprecher fest. Er findet für die Süße der weiblichen Lippen kein vergleichbares Exempel in der blühenden Natur. Sie sind wie >wirydarze zakwitłe< (*blühende Lustgärten*) und schmecken süßer als Rosenhonig. Deswegen darf man sich nicht wundern, dass sie sowohl den männlichen Verehrer als auch die Biene anziehen.

Demzufolge lässt sich feststellen, dass auch Zimorowics Biene Halinas Lippen begehrenswert findet. Sie wird jedoch von ihren Bewegungen erschreckt, sticht infolgedessen zu und hinterlässt in den Lippen ihren giftigen Stachel. Durch den Kuss wird das Gift weiter gegeben. Die auf diesem Weg entstandene Liebe hat gleichzeitig Süßes und Quälendes in sich, wovon der >Angesteckte< jedoch nicht befreit werden will. Die einzige Heilungsmöglichkeit sieht er in der Erwidern der Liebe: „*Chcesz-li w tej chorobie / radzić mnie i sobie, / oddaj serce ty mnie, a ja tobie*“⁶¹⁷ (V. 33ff) *Willst du in dieser Krankheit / mir und dir helfen, / gib mir (dein) Herz, und ich (gebe meins) dir*.

Aus diesen oben angesprochenen Beispielen ist ersichtlich, wie sehr die polnischen Dichter des 17. Jahrhunderts das Blumen- und Gartenmotiv – gleich „[...] ob man an die Lilie des Hohen Liedes, an die Rosen, Lilien oder Veilchen

⁶¹⁵ Die Assoziation zwischen der Biene, dem Honig (Süße) und den Lippen wird in der barocken Liebesdichtung zu einer beliebten Konvention, der sich zahlreiche Dichter gerne bedienen, siehe: Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 103-108.

⁶¹⁶ *Taniec* (VII), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 304.

⁶¹⁷ Zimorowic, S., *Cyparys* (II. 4), in: ders., *Roksolanki*, S. 62.

In derselben Form ist dieses Lied als *Taniec XXI* (Der Tanz) auch in der Sammlung *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany* auf den Seiten 292f vorhanden.

Über die Liebe als Krankheit siehe: Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 12-32.

der antiken Liebesdichtung, [...] denkt“⁶¹⁸ – mit den anderen, ebenso populären traditionsgebundenen Motiven der Vergänglichkeit, des Carpe diem oder der Biene des Anakreons in der lyrischen Dichtung verbinden, um metaphorisch über die Liebe und über die/den Geliebte(n) und Erfahrungen der Liebe zu sprechen. „Nur in der Bildersprache lassen sich die Spannungen einer solchen Liebe – Zartheit und Gewalt, Glück und Tod, Verlangen und Erfüllung, Angezogenwerden und ängstliche Flucht – einfangen, nur in ihr lässt sich die Einmaligkeit der Liebe, aber zugleich auch ihre Allgemeingültigkeit aussagen.“⁶¹⁹

3.1.2 Die blumengeschmückte Beschreibung der Frauenschönheit

Die Beschreibung der Schönheit der Damen folgt einem Topos, dessen Wurzeln bis in die Tradition der Rhetorik der Antike reichen.⁶²⁰

Die antike Rhetorik umfasst traditionell drei Redegattungen: *genus iudiciale* (die Gerichtsrede), *genus deliberativum* (die Beratungsrede) und *genus demonstrativum* (die Lob- und Festrede).⁶²¹ Der Gegenstand der Lobrede, die auch für die Beschreibung der Frauenschönheit eingesetzt wird, ist ein bestimmbares Objekt aus dem Bereich der Götter, Menschen, Tiere oder des Unbelebten. Die Aufgabe des Redners besteht darin, das Wahrgenommene wiederzugeben. Außerdem soll der Redner nicht nur das Wahrgenommene beschreiben, sondern die Hörer auch überzeugen und/oder mitreißen. Dabei kann der Gegenstand der Rede ebenso als schön (*honestum*) wie als hässlich (*turpe*) beschrieben werden. Mit der Personenbeschreibung (*personarum descriptio*) verbinden sich „die *loci a persona*, nach welchen die *argumenta a persona* in der

⁶¹⁸ Hackenbroch, Die Blume in der modernen romanischen Lyrik, S. 1.

⁶¹⁹ Haag, Schönheit im alten Israel, S. 43.

⁶²⁰ Vgl. Krüger, *Puella bella*, S. 115.

⁶²¹ Diese drei Formen der Redekunst unterscheiden sich nach ihren möglichen Wirkungen auf die Zuhörer. Die Beratungs- und Gerichtsrede wird in der Versammlung bzw. im Gerichtssaal gehalten, um ein Urteil zu fällen. Dabei zielt die Beratungsrede auf zukünftiges Handeln, die Gerichtsrede betrachtet und analysiert vergangenes Handeln und die Fest- oder Lobrede kann als gegenwärtiges Handeln aufgefasst werden, da ihr Genuss in die Gegenwart fällt. Die Lobrede hört man, um sie zu genießen. In der Spätantike entwickelte sich unter dem Einfluss des Christentums als vierte Redegattung die geistliche Rede oder Predigt (*genus praedicandi*). Die Predigt dient dazu, dem Publikum aus der Bibel (vor allem dem Evangelium) zu erzählen und diese(s) zu erklären und verständlich zu machen, vgl. Göttert, Einführung in die Rhetorik, S. 15f; Ueding; Klassische Rhetorik, S. 54f, 93f.

Rede aufgefunden werden können, da sie bei der Analyse des epideiktischen Personenlobs heranzuziehen sind.⁶²²

Bereits seit den Preisgedichten von Venantius Fortunatus (530-609), der in Frankreich als Übergangsdichter zwischen der Spätantike und dem Frühmittelalter betrachtet wird, ist die dichterische Ansprache an die Schönheit der Damen üblich. Das Bild der dargestellten Dame wird jedoch der Wirklichkeit entfremdet. Die Künstler greifen die zur Verfügung stehenden, konventionellen Bilder und Symbole auf, die häufig den traditionellen literarischen Quellen und dem Hohelied entnommen werden. Diese Idealbildung taucht sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst auf.⁶²³

Die Personenbeschreibung in den Werken der mittelalterlichen Rhetoriker, Matthäus von Vendôme (*Ars versificatoria*, 1175) und Galfred von Vinsauf (*Poetria nova* und *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, um 1200) sowie die in den Werken anderer mittellateinischer Autoren, hatte eine breite und fortwährende Wirkung. Zu der Entwicklung der traditionellen Frauenbeschreibung hat ebenfalls die volkssprachige, besonders die altfranzösische, Dichtung beigetragen. Eine besondere Rolle wird in dieser Tradition auch dem Hohelied zugeschrieben. Sie alle verbindet die Gemeinsamkeit des Schönheitsideals.⁶²⁴ Aus dieser Tradition entsteht allmählich ein konventionelles weibliches Portrait, dessen Aktualität noch im 17. Jahrhundert zu erkennen ist.

Das Gartenmotiv mit seiner Pflanzenwelt, welches von den Barockdichtern in der Beschreibung der Schönheit der Damen gerne herangezogen wird, spielt dabei immer wieder eine bedeutende Rolle.⁶²⁵

Die größte Blumenpracht ziehen die schönen Frauen auf sich. [...]. Das tertium comparationis ist in den meisten Fällen die Farbe. Alles Weiße an der Frau wird mit weißfarbigen Blumen, alles Rote mit roten verglichen. Unter den rotfarbigen Blumen genießen Rosen, Nelken, und Granatblüten, unter den weißen Lilien, Narzissen, weiße Anemonen, Tulpen und Rosen einen besonderen Vorzug.⁶²⁶

⁶²² Krüger, *Puella bella*, S. 117f.

⁶²³ Vgl. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, S. 88.

⁶²⁴ Vgl. Krüger, *Puella bella*, S. 118-138; Hennebo, *Gärten des Mittelalters*, S. 51f.

⁶²⁵ Vgl. Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit*, S. 236.

⁶²⁶ Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit*, S. 239.

Ein repräsentatives Beispiel liefert dafür das Lied (24) eines anonymen Autors aus der Sammlung *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany* (Die polnische bürgerliche Lyrik. Gesänge – Tänze – Liebeslieder). Der Werbende spricht apostrophisch seine Auserwählte bereits in der ersten Strophe mit dem metaphorischen diminutiven Namen – Blümchen an. Er meint keine bestimmte Blume, aber gleichzeitig hebt er ihre außergewöhnliche, paradiesische Herkunft hervor. Demzufolge übertrifft die Lieblichkeit des Blümchens die Schönheit aller irdischen Frühlingsblumen, analog wie die Schönheit seiner Geliebten die Schönheit aller Frauen übertrifft.

Kwiateczku mój ulubiony,
Synaczku wiosny pieszczony,
Płodzie kwiecia, rajske plemię,
Darmo matką zowiesz ziemię.⁶²⁷ (V. 651-654)

Ihre Schönheit bezaubert nicht nur den Betrachter, sondern auch die gesamte Natur.⁶²⁸ Sogar die Liebesgöttin Venus und ihr Sohn Cupido sind angesichts dieser Schönheit ratlos, wobei hier eine gewisse Ironie vorliegt (V. 675-678), da Cupido traditionellerweise als blind dargestellt wird und insofern die Schönheit visuell nicht wahrnehmen kann.

Jabym liliją mianował,
Bym w twarzy nie upatrował
Rózej z liliją zmieszany,
Kwiateczku mój ukochany.

O, jak wdzięczna kompanija,
Z różą zmieszana lilija,
Szczęśliwa to psczołka będzie,
Która na tym kwiatku siedzie.⁶²⁹ (V. 679-686)

⁶²⁷ Pieśń (24), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 230.

Mein geliebtes Blümchen,

Des Frühlings zartes Söhnchen,

Der Blume Frucht, paradiesisches Geschlecht,

Umsonst nennst du die Erde Mutter.

⁶²⁸ Die Verwendung des Topos von der Wirkung der literarischen Schönheitsbeschreibung (*descriptio pulchritudinis*), die der oder die Schöne auf den Dichter hat, geht auf die griechische Tradition über Meleagros, die Epigramme Platons, und über Sappho bis in die Anfänge der abendländischen Literatur zurück, vgl. Funke, *Urit me Glycerae nitor...*, S. 55.

⁶²⁹ Pieśń (24), in: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, S. 231.

Ich würde (dich) eine Lilie nennen,

Der männliche Ich-Sprecher sieht in der Schönen die Züge einer Lilie. Sowohl die schöne anmutige Form der Lilie als auch ihre weiße Farbe, die als traditioneller Vergleich⁶³⁰ für die weibliche helle Haut genutzt wird, erinnern ihn an eine Dame. Die helle, weiße Hautfarbe gilt als Standardmerkmal der Schönheit auch im 17. Jahrhundert und dient zudem als besondere Charakterisierung des Adels. In diesem Zusammenhang wird in der Dichtung aber nicht nur die weiße Lilie angesprochen, sondern alle bekannten Gegenstände und Tiere, für die das Weiß ein repräsentatives Kennzeichen ist.

Ein treffendes Beispiel bieten die im Oktav geschriebenen Verse aus dem Liebesepos *Adon*, in denen die leuchtende Schönheit der hellen Glieder der Liebesgöttin Venus über alle geschätzten, stellvertretenden Träger der weißen Farbe erhöht wird. Hiermit greift der Dichter zum Topos der Überbietung (*hyperbole per comparationem*).⁶³¹

I któryzby mógł z malarzów uczonych
wrazić członków kształt nienaruszonych?
Biały alabaster i mleko celują,
i przed lilią z łanuszką przodkują.
Pierze łabędzie, śniegi nietykane
ciemne przykłady z nimi porównane.
Widać w postawie blask dyjamentowy
i białość, jakiej nie ma zęb słoniowy.⁶³² (II. 141)

*Wenn ich nicht in (deinem) Gesicht
Rose mit Lilie zusammen gemischt erblickte,
Mein geliebtes Blümchen.*

*O, wie angenehme Gesellschaft,
Lilie mit Rose vereint,
Eine glückliche Biene wird es sein,
Welche sich auf diese Blume setzt.*

⁶³⁰ Den Farbenvergleich zwischen der weiblichen Schönheit und der weißen Lilie und der roten Rose, wobei der Rosenmund und die Rosenlippen sehr üblich waren, findet man bereits bei den Griechen und Römern. (Vergil, *Aeneid*. XII, 67ff; Ovid, *Amor*. II, 5, 34; III, 3, 5; Ennius, *Annal*. Nr. 13; Ausonius, *Idyll*. VII, 4-5), vgl. Schleiden, *Die Rose*, S. 47.

In der Renaissance wurden diese Farbenvergleiche im Buch *Il libro della bella donna* des italienischen Autors Federico Luigini als besonders gefragt und erwünscht betrachtet, vgl. Brahmaer, *Petrarkizismus in der polnischen Dichtung des XVI Jahrhunderts*, S. 46-49.

⁶³¹ Die Überbietung mythologischer und biblischer Gestalten stellte bereits ein gängiges Verfahren dar und war schon in der lateinischen Dichtung des Mittelalters als Topos verbreitet, vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 171-174.

⁶³² Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 72.

*Und welcher von den gebildeten Malern
könnte die Gestalt der unberührten Glieder ausdrücken?
Sie übertreffen weißen Alabaster und Milch,
Und überflügeln die Lilie und Maiglöckchen.
Schwanengefieder, unberührter Schnee
sind im Vergleich zu ihnen dunkle Beispiele.*

Viele von den genannten Vertretern der weißen Farbe besitzen auch eine besonders wertvolle Qualität, wie z.B. ein Diamant oder Elfenbein; denn deren „Vergleichsbezug beruht auf der Art des Stoffes (hart, weich, glatt), der Kostbarkeit oder farblichen Wirkung“⁶³³, womit die qualitative Prachtentfaltung und Seltenheit ihrer Schönheit hervorgehoben werden.

Zurückkehrend zum Lied (24) ist noch die rote Farbe der Rose zu erwähnen, die die hübschen Wangen schmücken soll. Dementsprechend ist es nicht überraschend, dass eine derart blumengeschmückte Frauenschönheit von einem Liebhaber genossen wird wie die Süße einer Blume von einer Biene. Bei Zbigniew Morsztyn wird die kleine Biene⁶³⁴ durch die blumengleichen Wangen einer Dame sogar verwirrt und sticht infolge dessen schmerzhaft zu:

Nie gniewaj się na pszczołkę, że cię ukąsiła
 W ten rumiany policzek, bo się omyliła
 I rozumiała, że tym kwieciem, w którym miody
 Zwykła brać, twoje śliczne zakwitły jagody.⁶³⁵

Hinter dieser bündigen, konventionellen Kombination von Blumen und Farben steht die lange Tradition der geistlichen und weltlichen Literatur⁶³⁶, deren symbolische Aussagen und Anspielungen damals allgemein entschlüsselbar waren.

Eine ähnliche Schilderung wird in der ersten Strophe des Tanzes VI aus der gleichen Sammlung dargestellt. Hier dagegen wird die Dame metaphorisch als Rose apostrophiert, wobei sich der Vergleich besonders auf die Gesichtsröte bezieht. Mit der weißen Farbe der Lilie wird wiederum ihre helle Haut gleichgesetzt. In den folgenden Strophen lobt das lyrische Ich dabei ihre Natürlichkeit - sie ist ohne Kosmetik ungekünstelt schön - und ihre vollkommene

*Man sieht in (ihrer) Gestalt Diamantenglanz
 und Weiße, welche das Elfenbein nicht hat.*

⁶³³ Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit, S. 243.

⁶³⁴ Ausführlicher zum Motiv der Biene in der Liebesdichtung siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebesprache*, S. 183ff.

⁶³⁵ Morsztyn, Z., Na ukąszenie pszczoły, in: Literatura staropolska. Poezja, Bd. 1, S. 593.

*Sei nicht böse der kleinen Biene, dass sie dich
 In diese rote Wange stach, denn sie irrte sich
 Und sie verstand, dass mit dieser Blume, von der sie
 Üblich Honig nahm, deine schönen Wangen aufblühten.*

⁶³⁶ Vgl. das Unterkapitel 2.8.1 *Der Garten der Jungfrau Maria*.

äußere Schönheit. In der altpolnischen erotischen Dichtung, in der sich auch petrarkische Züge erkennen lassen, wird die platonische Idee der Schönheit vor allem in der äußeren Schilderung der Frauenschönheit demonstriert. Die inneren Werte des weiblichen Subjekts interessieren die Dichter jener Zeit kaum.⁶³⁷ Die Begeisterung für die Schönheit der Dame findet eine weitere Steigerung im Topos des Überbietungsvergleichs, welcher hyperbolisch die Schönheit der Auserwählten über die berühmte Schönheit der Liebesgöttin Venus stellt. Ebenso hyperbolisch äußert Jan Gawiński sich in seinem Epigramm über die Schönheit einer Dame. Auch hier wird das Damengesicht mit den Blumen verglichen, welche die Liebesgöttin ihr als Zeichen der Verehrung selbst dargebracht hat. In diesem Lied wird ebenfalls das Concetto genutzt, um festzustellen, dass die Blume des Gesichts der Anna ihre unvergängliche Schönheit allezeit ausstrahlt, da es sich bei dieser unvergänglichen Schönheit um eine göttliche Gabe handelt, die im Gegensatz zu den von den Jahreszeiten abhängigen, echten und verwelkenden Blumen steht.

Zimie kwiecia ustają, tobie wiecznej dani
 Hołd odddała wdzięczny kwiat hesperyjska pani,
 Kwiat piękny co się lecie, co się zimie żarzy,
 Ten jaki, śliczna Anno? Kwiat twej pięknej twarzy.⁶³⁸

Im Lied (22) der oben genannten Sammlung geht der Sprecher mit dem Vergleich behutsamer um. Seine Geliebte ist nur fast so schön wie die Aphrodite und ihre Schönheit und *nobilitas* übertrifft viele andere, d.h. aber nicht alle (V. 666-669). Freilich wird auch hier die Schönheit der Dame mit der Blumenmetaphorik wiedergegeben. „Tyś lilija, tyś kwiat, tyś róża ozdobna [...]“ *Du bist die Lilie, du bist die Blume, du bist die zierende Rose [...]* liest man im Vers 662 dieses Liedes. Der anonyme Autor bedient sich dabei des allgemeinen Begriffs der Blume und des bevorzugten Lilien- und Rosennamens (Hyperoche), ohne die Damenschönheit weiter ausmalen zu müssen. Die hier ausgewählten Blumen

⁶³⁷ Vgl. Kotarska, *Erotyk staropolski*, S. 53.

⁶³⁸ Gawiński, *Do tejże*. J.G. (207), in: *Wirydarz poetycki*, Bd.1, S. 69.

*Im Winter ruhen die Blumen, dir brachte die hesperische Göttin
 In Verehrung eine anmutige Blume als ewige Gabe dar,
 Eine schöne Blume, die wie im Sommer, so im Winter errötet,
 Was für eine, hübsche Anna? Die Blume deines schönen Gesichts.*

stehen symbolisch und konventionell für die Schönheit der Geliebten. Ähnlich lassen sich die Verse eines anderen anonymen Autors aus der Sammlung *Wirydarz poetycki* (Das dichterische Viridarium) betrachten:

Jesteś jak sto kwiateczkow ślicznych i rumianych,
Różnej barwy fiołkow, goździkow, różanych.⁶³⁹ (V. 9f)

In der polnischen Barocklyrik verleiht auch Mikołaj Grodziński dem Blumenmotiv in der Schönheitsbeschreibung von Frauen seinen dichterischen Ausdruck. Er baut ein ausführlicheres metaphorisches Bild der Geliebten im Gedicht *Taniec o kwiatku różanym* (35) (Der Tanz von der Rosenblume) auf. In diesem Versportrait entfaltet sich die Schönheit der Frau in den metaphorischen Anspielungen an die Rose. Der polnische Autor variiert das Wort >Rose<; einerseits bezieht sich das Wort auf die echte Rose, andererseits metaphorisch auf die Frau oder ihren Namen. Der Name Rose, der von der Blume abgeleitet ist, wird hauptsächlich mit „[...] *schöne[n]* Frauen“ verknüpft.⁶⁴⁰ Durch die Verwendung der Anadiplosewiederholungen und die Paronomasie (Äquivozität) wird die Grenze zwischen der Frau und der Rose gelöst und eine neue Identifikation zwischen ihnen geschaffen. Die Schönheit von Frau und Rose scheint für den Dichter zu einem Synonym geworden zu sein.

Gdy dawała tę różą, posłać twarz w rubiny,
Nie był kwiat w ręku inszy i na twarzy inny,
Bo róża na jagodach twych zatlała dwoja
I rzekłem, że mi różą Roża daje moja.⁶⁴¹

⁶³⁹ Wiersze zbieranej drużyny, Do tejże, tegoż, (328), in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, S. 131.

*Du bist wie hundert schöne und rötende Blumen,
Irisierende Veilchen, Nelken, Rosen.*

⁶⁴⁰ Die jungen, hübschen Mädchen wurden schon früh gerne mit der Rose verglichen, was sich auch häufig in ihren Namen widerspiegeln sollte. Hier ist auf die Namen zu verweisen, denen das griechische Wort *rhodon* (Rose) und das lateinische *rosa* etymologisch als Grundlage dient, z.B. Rhodante, Rhodia, Rhodokleia, Rhodope, Rhodeia, Rose, Rozalia, Róza, vgl. Schleiden, *Die Rose*, S. 46; Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 30.

⁶⁴¹ Grodziński, *Taniec o kwiatku różanym* 35[129], in: ders., *Siedemnastowieczne erotyki*, S. 186.

*Als sie (mir) diese Rose schenkte, errötete ein Rubin in (ihrem) Gesicht,
Im Gesicht war die Blume nicht anders als die in der Hand,
Denn die Rose errötete auf deinen beiden Wangen
Und ich sagte, dass mir meine Rose eine Rose schenkte.*

Die Rose und die >rosige< Farbe sind auch bei diesem Dichter „[...] für die Bezeichnung der Schönheit [...] das allgemeinste Wort;“ sie dienen „[...] zur Bezeichnung von etwas Schönerem, Glänzendem, Herrlichem überhaupt“.⁶⁴²

Selbstverständlich ist die Rose, die dem Vergleich zu Grunde liegt, keine durchschnittliche Rose, welche in der Natur oder im Garten bewundert werden kann. In der barocken Bildlichkeit werden vor allem die paradiesischen Rosen bevorzugt. Am Ende der Strophe verbindet der lyrische Sprecher die anschauliche Vorstellung der Rose, die sich (hin)gibt, mit der möglichen Erfüllung der Liebe, indem er sagt: „I westchnąłem, żem godzięm nie był, by sie dała / Sama Roża za rożą, którą darowała“⁶⁴³ (V. 9f) *Und ich seufzte, dass ich nicht würdig war, damit sich / Rosa für die Rose selbst gab.*

Bereits aus den oben genannten Beispielen lässt sich erkennen, dass das Motiv der Rose und ihre poetische Symbolkraft eine bedeutende Rolle in der Liebesdichtung auch jener Zeit gespielt haben. Die dichterische Präsenz des Rosenmotivs war und ist immer dominant und vielseitig, was Heinke Wunderlich im Vorwort zur Ausgabe der Rosendichtung bestätigt:

Die metaphorische Gestaltung des Rosenmotivs ist seit je außerordentlich mannigfaltig: Die Rose gehört dem religiösen und dem weltlichen Bereich an, sie ist das Symbol für Maria und für Aphrodite; in ihrem Bild wird das begehrte Mädchen, die geliebte Frau gefeiert. Die Rose ist ein Sinnbild des Werdens und des Vergehens, sie steht für die Vergänglichkeit und die Ewigkeit, für die Lebensfreude und den Weltschmerz für die Leidenschaft der glücklichen und die Wehmut der unerwiderten Liebe, sie ist ein Zeichen der Trauer und der Hoffnung, sie blüht für die Lebenden und die Toten, sie ist Ausdruck für so unterschiedliche Haltungen wie Scheu und Demut, vornehme Selbstgewißheit, übermütige Hingabe und törichte Hochmut. Rosen dienen dem erotischen Spiel, sie werden überreicht und entgegengenommen, am Dekolleté der Schönen befestigt, in Freundschaftskränze gewunden, angeschaut und bewundert, und sie werden gebrochen und gepflückt, mit sanfter oder derber Gewalt.⁶⁴⁴

Seit alten Zeiten ist die Rose das anerkannte Symbol der Liebe und der Schönheit - besonders die rote Rose⁶⁴⁵ - und die Lieblingsblume der Liebesgöttin Aphrodite

⁶⁴² Schleiden, Die Rose, S. 47.

⁶⁴³ Grodziński, Taniec o kwiatku różanym 35[129], in: ders., Siedemnastowieczne erotyki, S. 186.

⁶⁴⁴ Wunderlich, Vorwort, in: ders., Die Rose pflücke ich Dir, S. 13.

⁶⁴⁵ In der Psychologie wurde die Übereinstimmung zwischen beiden Begriffen – Rot und Liebe – bei der menschlichen Wahrnehmung von dem deutschen Psychologen Peter R. Hofstätter nachgewiesen. „Die >>Verwandtschaft<< von Rot und Liebe erweist sich als außerordentliche

(von den Römern mit Venus gleichgesetzt). In der griechischen Mythologie wurden Rosen bereits bei der Geburt der Göttin mit ihr in Verbindung gesetzt: „Kronos warf die abgeschlagenen Genitalien seines Vaters Uranos ins Meer. Aus dem hierbei entstehenden Schaum (gr. *aphros*) erhob sich nackt und auf einer Muschel stehend Aphrodite. Zugleich erwuchs aus dem Schaum ein Dornenstock, auf den die Götter Nektar träufelten, so daß aus den Dornen Rosen erblühten.“⁶⁴⁶ Die aus dem Seeschaum entstandene Rose soll von weißer Farbe gewesen sein, welche später vom Blut derselben Göttin rot gefärbt wurde. Die paphische Schönheit sollte sich am Dorn einer weißen Rose verletzen, als sie zu ihrem sterbenden Geliebten Adonis eilte.⁶⁴⁷

Für den Barockdichter G. Marino/Anonim ist das bekannte Motiv der Rotfärbung der Rose ein Anlass, um nicht über Tod und Trennung zu sprechen, sondern über Liebe und Glück. Er führt es im 3. Gesang (*Zakochanie/Verlieben*) seines Liebesepos *Adon* an, im Moment, als Venus im Gewand Dianas unterwegs zu dem schlafenden Adonis ist. Das Herannahen der Venus erweckt die ausgedörrten Pflanzen unter ihren Füßen wieder zum Leben (III. 65). Sie erscheint als freudestrahlende Botschafterin des Frühlings und der Hoffnung und als Spenderin des neuen Lebens. Sogar die Szene der Fußverletzung am Rosendorn erfüllt eine gedämpfte Stimmung ohne Schmerzen:

A oto ciernie śmiałe, ostrokrzywe,
lecz jako śmiałe, tak też i szczęśliwe,
bieluchną końcem nogę obraziło
i krew rumianą z ciała wycodziło,
i koniec, którym ranę uczyniło,
boskim szarłatem ślicznie uperliło.
Lecz jako skoro kwiat swój zrumieniło,
na kwiat piękności bladość wprowadziło.⁶⁴⁸ (III. 66)

>>nahe<<! Offensichtlich werden durch die beiden Begriffe gleiche Gedanken erweckt, gleiche Gefühle hervorgerufen.“ Gross, Warum die Liebe rot ist, S. 81 (Hervorhebungen im Original).

⁶⁴⁶ Heinz-Mohr/Sommer, *Die Rose*, S. 61.

In einer anderen Variation des Mythos wird erzählt, dass weiße Rosen (Blumen) aus dem Seeschaum der Brandung entstanden seien, der sich bei der Geburt der schönen Göttin um ihre Hüften gewickelt habe. In allen diesen Legenden ist auffällig, dass die Rose als Gabe der Götter auf Erden erschienen ist, siehe: Hesiod, *Theogonie* (188-200), vgl. auch s.v. *Rose*, in: *Symbolik der Pflanzen*, Beuchert, S. 280; Schleiden, *Die Rose*, S. 32f.

⁶⁴⁷ Vgl. Grubitzsch-Rodewald, *Die Verwendung der Mythologie*, S. 44; (vgl. auch zu den Quellen des Motivs in der antiken Literatur: Paus. 6, 24, 7; Philostr. *Ep.* 1 (Kayser); Tzetz. *ad Lykoph.* 831).

⁶⁴⁸ Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 94.

*Und da der kühle, scharf-krumme Dorn,
so wie er kühl ist, so ist er auch glücklich*

Die Verletzung hat auch weiterhin glückliche Folgen. Der junge Jäger Adonis verliebt sich in die schöne Unbekannte während der Behandlung ihrer Wunde (III, 115ff), was H. Grubitzsch-Rodewald folgendermaßen zusammenfasst:

Zur Schilderung des schwer fassbaren Vorgangs des Sich-Verliebens scheint diese Situation in besonderer Weise geeignet zu sein, denn sie gibt dem Dichter Gelegenheit, durch die Gegenüberstellung von der physisch sichtbaren und der unsichtbaren, doch weitaus tiefer gehenden Herzenswunde den Zustand der Liebenden zu verdeutlichen.⁶⁴⁹

Helga Grubitzsch-Rodewald deutet die Szene, in der Venus sich verletzt und die Rose sich rot färbt, positiv. Die Liebesgöttin liebt und ihre Liebe wird erwidert. Dank dessen erhöht sie die rot gewordene Rose zur Königin aller Blumen (III. 157) und gleichzeitig zu ihrer Lieblingsblume (III. 161). Man kann jedoch mit Hinweis auf die rote Farbe, die z.B. sehr gut aus der religiösen Symbolik bekannt ist⁶⁵⁰ und die der ursprüngliche Sinn der mythologischen Sage ist, hintergründig das zukünftige, tragische Geschehen, nämlich den Tod des Geliebten, implizieren. Aber so weit ist es noch nicht. Die glücklich verliebte Göttin preist in ihrer Freude die Anmut und Schönheit der Rose. Die hier zitierten Verse sollen gleichzeitig verdeutlichen, welche Beliebtheit die Vergleiche annehmen können. Die eingegliederten Bildreihen⁶⁵¹ haben in diesem Fragment die Funktion, einen Leitgedanken – die Einmaligkeit der Rose und durch sie die Liebe – zu erläutern und inhaltlich zu steigern.

*verletzte er das weiße Bein mit der Spitze
und vergoss das rote Blut aus dem Körper,
und die Spitze, mit der er die Wunde verursachte,
benetzte er schön mit Perlentropfen des göttlichen Scharlachs
Aber sobald er seine Blüte rötete,
bedeckte er mit Blässe die Blume der Schönheit.*

⁶⁴⁹ Grubitzsch-Rodewald, Die Verwendung der Mythologie, S. 44.

⁶⁵⁰ Vgl. das Unterkapitel 2.8.2 *Der Garten der Blume aller Blumen*, S. 147f.

⁶⁵¹ Eine treffende Beschreibung der Charakteristik der Bildreihengedichte liefert Ingen: "In einem barocken Bildreihengedicht etwa stehen die Bilder unentfaltet und ohne innere Beziehung nebeneinander, den sie immer neu paraphrasieren. Dabei wiederholt sich in stetem Regelmäß Stereotypes, abwechselt von bildlichen Prägungen, die des Dichters eigene schöpferische Leistung sind oder Bekanntes nur geringfügig variieren. Die meisten waren dem Leser durch die Lektüre von Gedichten oder Emblembüchern geläufig, und daher konnte der Dichter sich leicht mit solchen Andeutungen, solchen Abbrücheln begnügen, die als rhetorische oder ornamentale Versatzstücke jederzeit zur Verfügung standen." Ingen, *Vanitas und Memento mori*, S. 170.

Róża, krwią moją różaną zbroczona,
 śmiechu miłości, od nieba stworzona,
 ozdobo świata i natury wszelkiej,
 nimf ukochanie, pasterzów zabawo,
 wonnej czeladzi najprzedniejsza sławo!
 Wszelkiej pięknnością ty ziele celujesz
 i między kwiecica gminem ty przodkujesz! (III. 156)

[...]

Cnych łąk purpuro, pompo ogrodowa,
 wiosny żrzenico i perło kwietniowa,
 z ciebie i Łaski, z ciebie i Miłości
 wieńce cudownej wiją przyjemności.
 Ty, gdy się wraca na zwykłe potrawy
 pszczoła robocza i Zefir łaskawy,
 pić im podajesz w tacy rubinowej
 trunek wilgotny rosy krzyształowej.⁶⁵² (III. 158)

Nach dem metaphorisch ausgeschmückten Lob der >wirklichen< Schönheit und Pracht der Rose vergleicht Venus die Bedeutung der Rose in der Natur mit der Rolle der Sonne im Kosmos (*tertium comparationis*). Wie die Sonne am Himmel so soll die Rose als >zimne słońce<⁶⁵³ (III. 159) (*kalte Sonne*) die Erde mit ihrem Liebreiz erfreuen. Der sichtbare Hinweis dafür offenbart sich in der gegenseitigen

⁶⁵² Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 113f.

*Rose, mit meinem roten Blut befleckt,
 Lachen der Liebe, vom Himmel geschaffen,
 Schmuck der Welt und der ganzen Natur,
 Geliebte der Nymphen, Freude der Hirten,
 vortrefflicher Ruhm der duftenden Gesellen!
 Du übertriffst alle Blumen mit der Schönheit
 und unter dem Blumenvolk bist du die Erste!*

[...]

*Purpur der ehrwürdigen Wiesen, Gartenpracht,
 Augensterne des Frühlings und Aprilperle,
 aus dir Barmherzigkeiten, aus dir die Liebe
 flechten Kränze des wunderbaren Genusses.
 Du, wenn die fleißige Biene und der günstige Zephyrus
 zu den üblichen Speisen kehren,
 gibst ihnen in rubinroter Schale
 feuchtes Getränk des kristallreinen Taus.*

Dass die Schönheit der Rose als vollkommene Schönheit bereits seit langem anerkannt und gepriesen war, beweist z.B. das Zitat aus Achilles Tatius' Werk, das ohne Weiteres auch als barocker Text angesehen werden kann:

„Wenn Zeus den Blumen eine Königin hätte geben wollen, so würde er gewiß nur die Rose dieser Ehre für würdig geachtet haben. Sie ist die Zierde der Erde, der Stolz der Pflanzenwelt, die Krone der Blumen, der Purpur der Wiesen, Abglanz des Schönen. Sie ist der Liebe voll, im Dienst der Aphrodite, sie prangt mit duftenden Blättern, wiegt sich auf beweglichem Laube und freut sich des lächelnden Zephyrus. So sang das Mädchen, auf deren Lippen die Rosen selbst ihren Wohnsitz gewählt haben.“ Achilles Tatius, *Lib.* II, cap. 1., zit. nach Schleiden, *Die Rose*, S. 45.

⁶⁵³ In der Symbolik wird der Blume u.a. eine kosmische Bedeutung als die Sterne auf Erden zugeschrieben, vgl. s.v. *kwiat*, in: *Słownik symboli*, Kopaliński, S. 181.

⁶⁵³ Marino/Anonim, Adon, Bd.1, S. 301.

Übertragung der repräsentativen Eigenschaften, d.h. in der Rötung des Morgenrotes mit der roten Farbe der Rose (das bekannte griechische Beiwort für Eos, die Morgenröte lautet >rosenfingrig<) und in der Veredelung der Rose mit dem Glanz der Morgenröte.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ Die Verknüpfung von der Rose und der Morgenröte wurde in der klassischen Literatur mit großer Vorliebe verwendet. Das verursachte die rosige Farbe, die die Hauptfarbe der Eos und Phöbos, der aufgehenden Sonne und der Rose ist. Alles erscheint in diesem kurzen Moment rosa: Ovid, *Metamorph.* II, 212; Theokrit, *Idyllen* 2, v. 148; Ovid, *Ars amandi* 3, 84; Ovid, *Metam.* VII, 705; Virgil, *Aeneid.* VII, 25f.; VI, 535f.; Tibul, *Lib.* I. El. 3, 93f.; Meleager in *Anthol. Grace.* Ed. Jacobs T. I, 32; Ausonius, *Idyll.* XIV, 15f. Vielfach wird Phöbus der Rosige genannt, z.B. Virgil, *Aeneid.* XI, 913; Claudian, *de tert. Cons. Honor. Aug. Paneg.* V. 131f, vgl. Schleiden, *Die Rose*, S. 38, 62.

Eine dichterische, bildhafte Schilderung der schönen Morgenröte liefern die Verse des Hirtenpoems *Dafnis drzewem bobkowym* (Dafnis (als) Lorbeerbaum) des Samuel Twardowskis, in denen der Dichter die Morgenröte sich selbst vorstellen lässt. Eos weist dabei Gärten und Blumen darauf hin, dass diese auf ihr Erscheinen angewiesen sind. Vor allem wird sie von der Rose begrüßt. Die Schönheit der taubenetzten Rose, deren Dasein der Macht der Vergänglichkeit unterworfen ist, erscheint im Licht der Morgenröte besonders sagenhaft und verlockend.

5

Czemu nie śpiewam i ja sama sobie,
Ani wam pieśni pomagam uczonych?
Mnie przybrał Jowisz niebu ku ozdobie,
Mnie dał i wodzem koni nieścignionych,
O ranej mojej naweselszej dobie
Kwitną i ziola w ogrodach zielonych.
Nic tulipanty, nic w piękności swojej
Bez żyznych kropli i ochłody mojej.

6

Patrzcie na różę, jako na me przyście,
Pod wdzięczną zorzę i świat purpurowy,
Ciężkie perłami rozwija swe liście
I młodym zdobi oblubieńcom głowy:
Oto uwiędnie, oto oczywiście,
Jako jej ogień dojdzie południowy.
Rwi ją, rwi rano, bo potem niesadnie,
Jak się przestoi i z liścia opadnie!
(Prolog, V. 33-48, S. 22)

5

*Warum singe ich nicht mir selbst
Auch helfe euch nicht bei gelehrten Liedern?
Mich wählte Jupiter zum Schmuck des Himmels aus,
Und machte mich zum Führer der uneinholbaren Rosse,
In meiner fröhlichsten Morgenzeit
Blühen auch Kräuter in grünen Gärten.
Nichts (sind) Tulpen, nichts (sind sie) in ihrer Schönheit
Ohne fruchtbare Tropfen und meine Erquickung.*

6

*Seht die Rose, wie sie für mein Kommen,
Wenn die schöne Morgenröte und der Tag anbricht,
Entfaltet ihre Blütenblätter mit schweren Perlen
Und schmückt die Häupter des jungen Brautpaars:
Hier verwelkt sie, hier gewiss,
Wenn die Mittagshitze sie erreicht.*

Diese Apotheose krönt Venus durch die Wahl der Rose zu ihrer Lieblingsblume. Vergleichbar schöne Worte für die umfassenden Assoziationsmöglichkeiten der Rose findet man ebenfalls im Gedicht *Roża przypisana po kołędzie księciu Imci Krzysztofowi Radziwiłowi* (Rose, die als Weihnachtsgeschenk dem Fürsten Krzysztof Radziwiłł geschrieben wurde) des Daniel Naborowskis. Obwohl dieses Gedicht ein Panegyrikus (Lobgedicht an Krzysztof Radziwiłł) ist, soll es hier auch erwähnt werden, da der Dichter im Grunde den schönen Preis der Rose zum Gegenstand seines Gedichts macht.⁶⁵⁵ D. Naborowski nutzt zahlreiche Assoziationen, Motive, Analogien, Vergleiche und Mythen, welche traditionell und gerne in Verbindung mit der Rose gebracht werden, um seine dichterische Kunst zu demonstrieren:

Godna rymu jest róża, sam Tytan gdy wschodzi,
Różaną twarz podaje, lub kiedy zachodzi,
Różane lice kryje w Oceańskie morze, (V. 5-7)
[...]

Róża kwiat z kwiatów, insze kwiaty tak przechodzi,
Jak się wyżej nad insze sosna wierzby rodzi.
Wtenczas gdy róża kwitnie, wszytek się świat śmieje,
Ziemia szatę odmienia, wiatr zachodni wieje.
Ptacy krzyczą a piękne zielenią się lasy:
Takie snadź na początku świata były czasy.⁶⁵⁶ (V. 19-24)

*Pflückt sie, pflückt frühmorgens, denn (es ist) später schlecht,
Wenn sie verblüht und die Blütenblätter verliert!*

⁶⁵⁵ Naborowskis Rose kann man in diesem Fall nicht nur als Lob an Krzysztof Radziwiłłs Haus verstehen, sondern auch als traditionsbezogene metaphorische Identifizierung von Blume und Dichterwort.

⁶⁵⁶ Naborowski, *Roża przypisana po kołędzie księciu Imci Krzysztofowi Radziwiłowi* (577), in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, S. 300.

*Die Rose ist eines Reimes würdig, selbst Titan, wenn er aufgeht,
zeigt das rosafarbene Gesicht, oder wenn er untergeht
verbirgt er das rosafarbene Antlitz im Gewässer des Ozeans,
[...]*

*Die Rose (ist) die Blume der Blumen, sie übertrifft andere Blumen so,
Wie die Kiefer über andere Weiden wächst.
Zur Zeit, wenn die Rose blüht, lacht die ganze Welt,
Die Erde wechselt das Kleid, der Westwind weht.*

*Vögel zwitschern, schöne Wälder werden grün:
Solche Zeiten waren offensichtlich am Anfang der Welt*

Naborowskis Rose bezieht sich auf eines von ihren zahlreichen Symbolen und kann als Gedicht oder allgemein als Dichtung gedeutet werden (V. 55f), vgl. s.v. *kwiat*, in: *Słownik symboli*, Kopaliński, S. 181.

Das Aufblühen der Rose verkündet nicht nur den Frühling⁶⁵⁷, sondern es veranschaulicht den Hauch der mythischen Goldenen Zeiten. Hiermit lobt der Dichter ihre Schönheit, die königliche Anmut, die Farbe, den Duft und das Ansehen, ohne die erotische Ausstrahlung der Rose, ihre Vergänglichkeit oder die schützend-verletzenden Dornen zu verschweigen. Der Dichter betont ihre symbolisch-metaphorische und reale Anziehungskraft.

Cudem zamknę, o którym mądre świadczą księgi,
Wielkiej mocy i wielkiej różanej potęgi.⁶⁵⁸ (V. 51f)

Anhand dieser Beispiele zeigt sich, wie sehr die Rose - die stolze Bewohnerin des Gartens - zu einem beliebten Objekt der Dichtung gezählt werden kann, insofern es sich bei ihr um das Symbol für vollkommene Schönheit (nicht nur die des Weiblichen) handelt. Die Dichter denken dabei an keine bestimmte Rose, sondern an *eine* Rose, die als Überbegriff für alle rosenartigen Blumen steht. Sie repräsentiert, gemäß der platonischen Ideenlehre, eine universelle >Rosenheit<, abgesehen von ihrem nicht immer vollkommenen, irdischen Vorbild.⁶⁵⁹

Ein Hauch Naturgefühl beseelt auch die Gedichte Szymon Zimorowics. In seinen Epithalamien, die er zur Hochzeit seines Bruders (Bartłomiej Zimorowic) gedichtet hat, verwendet er die Sinnenfülle pflanzlicher Vergleiche, um die Anmut und Schönheit der Braut (Katarzyna Duchnicówna) auszumalen. Die Braut vereint in sich alle Vollkommenheiten. Zu deren Ideal gehört traditionell die Verbindung von Schönheit und Tugend bzw. Tugenden, welche sich in ihren äußeren und inneren Eigenschaften widerspiegeln. Allein ihr Name >Lilidora< leitet sich aus dem Lateinischen ab und bedeutet >der Geruch der Lilie<, was eine unmittelbare Verbindung mit den Wortbedeutungen der Tugend und der Jungfräulichkeit darstellt. „Miano owo odsyła do *Pieśni nad pieśniami*, głoszącej, że imię może być jak „olejek rozlany” (Pnp 1,3), oraz opiewającej oblubienicę, co

⁶⁵⁷ Vgl. Schleiden, Die Rose, S. 47.

⁶⁵⁸ Naborowski, Roza przypisana po kolędzie księciu Imci Krzysztofowi Radziwiłowi (577), in: Wirydarz poetycki, Bd. 1, S. 301.

Ich schließe mit dem Wunder, von dem kluge Bücher zeugen.

Große Kraft und große Macht (gehört) der Rose.

⁶⁵⁹ Vgl. Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 7.

stoi między dziewczętami „jak lilia pośród cierni” (Pnp 2,2)⁶⁶⁰ *Dieser Name verweist auf das Hohelied, in dem verkündet wird, dass der Name wie „vergossenes Salböl“ (Hld 1,3) sein möge, und in dem die Braut besungen wird, als die, welche unter Mädchen „wie eine Lilie unter Disteln“ (Hld 2,2) steht. Der Dichter lässt die Braut Dziewosłab (dem Ehestifter) – hier auch als *amor divinus*⁶⁶¹ - lobend beschreiben. Der geht in seiner preisenden Darstellung der Braut teilweise nach dem Schema der >Güterreihen<⁶⁶² vor. Er beginnt die Schilderung mit dem Lob ihres Adelsgeschlechts. Dann stellt er überzeugt fest, dass sie die schönste Frau unter allen Frauen des ruthenischen Landes ist. Selbstverständlich will der Sprecher nicht verschweigen, warum die Braut die schönste ist.*

ja, [...]
 przybrałem towarzysza do twojej przyjaźni,
 nie prostej krwie, lecz zacnych rodziców córę,
 najpiękniejszą w rosiejskim kraju Lilidorę.
 Ta zaledwie z Jutrzenką na Olimpie raną
 pokazała niskiemu światu twarz różaną,
 zaraz z Septemtryjonu śniegi z zimą sproszą
 uciekły, na ich miejsce młody Zefir z wiosną
 nastąpiwszy, kwiatami pola uhaftował.⁶⁶³ (V. 230; 232-239)

Ihre hübsche und anmutige Erscheinung, das dem Erscheinen der Morgenröte ähnelt, wird von Dziewosłab andeutungsweise nach dem mythologischen Auftritt der Blumengöttin Flora, der Liebesgöttin Venus oder der zu ihrer Mutter Demeter zurückkehrende Persephoneia (Proserpina) wie auch in Anlehnung an das

⁶⁶⁰ Stepień, Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci, S. 49 (Hervorhebungen im Original). Der Autor dieses Buches weist auch auf den Namen des Bräutigams Rozymund hin, der sich mit der Rose verbinden lässt.

⁶⁶¹ Über die Rolle des *amor divinus* in >Gottes Garten< und seinen Lob des Ehestandes siehe: Stepień, Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci, S. 66-74.

⁶⁶² Zu >Güterreihen< gehören in der Schönheitsbeschreibung z.B. Adel, Schönheit und Reichtum, vgl. Curtius, Europäische Literatur, S. 189.

⁶⁶³ Zimorowic, S., Dziewosłab, in: ders., Roksolanki, S. 31.

Ich, [...]
suchte eine Gefährtin zu deiner Freundschaft/Liebe aus,
keine vom einfachen Geschlecht, sondern der vornehmen Eltern Tochter,
die Schönste im ruthenischen Land Lilidora.
Sobald sie mit der Morgenröte auf Olymp
Ihr rosafarbenes Gesicht der irdischen Welt zeigte,
verschwand sofort der Schnee mit dem schrecklichen Winter
aus Septentrion (Norden), nachdem der junge Zephyrus mit dem Frühling an ihre Stelle
gekommen war, bestickte er Felder mit Blumen.

Hohelied⁶⁶⁴ (Hld 2,11f) geschildert und mit dem Motiv des ersehnten Frühlingsbeginns verknüpft. Auf einer ähnlichen Assoziationsebene wird ebenfalls das oben angesprochene Rosenmotiv verwendet. Dies weist darauf hin, dass die Rosen- und Frauenschönheit, der Frühling und die Morgenröte von den Dichtern besonders gerne zusammen verwoben werden. Sie erscheinen nahezu wie Synonyme, welche austauschbar verwendet werden können. In dem aktuellen Wörterbuch der Symbole werden z.B. dem Begriff der Rose die Begriffe der Liebe, des Frühlings, der Schönheit und der Jugend synonym und gleichwertig zugeordnet.⁶⁶⁵

Die weitere Vergleichswahl für die inneren und äußeren Eigenschaften der schönen Braut wird dem farbenprächtigen Blumenkatalog der Natur und dem literarischen Topos der Damenschönheitsdeskription entnommen. Es handelt sich hier um den Rosmarin, die Rose, die Lilie und das Veilchen.

Tej rozmaryn wrodzoną przyjemność darował,
 tej róże sromieźliwe wstydu udzieliły,
 tej ciało białością swą lilije okryły,
 tej fijołki barwiste i pachnące ziola
 koronę dla świętego zgotowały czoła.
 Tę nabatejskie kołem otoczyły wonie,
 tę gracyje na wdzięcznym piastowały łonie,
 tę kameny na wierzchu libetryjskiej skały
 przy muzyce niebieską rosą wykapały.
 Ta w jednej nawie z matką moją pianorodną
 Na oceanie wielkim pływać była godną.⁶⁶⁶ (V. 240-250)

⁶⁶⁴ Über die Körperschönheit nach dem Hohelied im Mittelalter siehe: Krüger, *Puella bella*, S. 122-135.

⁶⁶⁵ Vg. s.v. *róża*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 362:

„Róża – miłość, wiosna, piękno, młodość; atrybut bogiń miłości, płodności, poranka, wiosny; Izydy w staroż. Egipcie, grecko-rzymskiej Afrodyty-Wenery, Eos-Aurory-Jutrzenki, Persefony-Prozerpiny-Kory (wracającej wiosną na ziemię do matki Demeter-Cerery), Charyt-Gracji – bogiń wdzięku i radości”.

Rose – Liebe, Frühling, Schönheit, Jugend; Attribut der Liebesgöttin, der Fruchtbarkeit, der Morgenröte, des Frühlings; (Attribut) der Isis im alten Ägypten, der griechisch-römischen Aphrodite-Venus, der Eos-Aurora-Morgenröte, der Persephoneia-Proserpina-Kora (die im Frühling auf die Erde zur Mutter Demeter-Ceres zurückkehrt), der Chariten-Grazien – der Göttinnen der Anmut und Fröhlichkeit.

⁶⁶⁶ Zimorowic, S., *Dziewosłab*, in: ders., *Roksolanki*, S. 31f.

*Ihr schenkte der Rosmarin natürliche Anmut,
 ihr verliehen die schamvollen Rosen Bescheidenheit,
 ihren Körper versahen die Lilien mit ihrem Weiß,
 ihr bereiteten farbenprächtige Veilchen und duftende Kräuter
 eine Krone für das edle Haupt.
 Sie umhüllten die arabischen Düfte,
 sie behüteten Grazien an schönem Schoß,
 sie badeten Musen auf der Spitze des libyischen Felsen*

Die anaphorische Wiederholung der Demonstrativpronomen >ta< (*diese*) im Kasus des Dativs und Akkusativs verdeutlicht die gezielte Hervorhebung der spürbaren Einmaligkeit und der persönlichen Besonderheit dieser Braut. Ihre Schönheit und Anmut werden mit dem duftenden Rosmarin⁶⁶⁷ gleichgesetzt. Auf diese Weise erreicht der Ehestifter in seinem Brautlob die unmittelbare Verbindung zwischen der Schönheit der Braut und der treuen Liebe, die im Sinnbild des Rosmarins kundgetan wird. Neben dem Rosmarin werden am häufigsten die roten Rosen und die weißen Lilien erwähnt. Der Rosmarin und die anderen, mit ihm in einem Kranz gebundenen Blumen stehen meistens in Bezug auf die inneren Eigenschaften der Braut. Die allgemein bekannte Symbolik der oben erwähnten Blumen erlaubt es den Dichtern, metaphorisch über die Frau durch die Hyperoche zu sprechen. Die rote Rose >errötet< traditionell im Gesicht der Braut, indem sie für das die jungfräuliche Braut schmückende Schamgefühl steht. Konventionell bleibt ebenso die Beschreibung von Lilidoras Hautfarbe, die schön hell wie die weiße Lilie ist. Als Hochzeitsschmuck trägt sie eine Krone aus Veilchen und duftenden Kräutern, die ihre Bescheidenheit, Lieblichkeit und die zukünftige Mutterschaft versinnbildlichen. Der Kranz bzw. die Krone selbst soll ihr Segen und Gedeihen vermitteln, vor dem Bösen schützen und Glück bringen.⁶⁶⁸ Das Veilchenmotiv ist vor allem in der geistlichen Mariendichtung und Ikonographie beliebt⁶⁶⁹ und symbolisiert Demut und jungfräuliche Bescheidenheit, was bei jeder Jungfrau als erwünscht angesehen wird. In der Liebessprache des Altertums heißt das Veilchen >Blume der Liebe< und steht für die sinnliche Liebe.⁶⁷⁰ Die Kräuter oder die Kräuterbüsche waren im Grunde heidnische Lebensruten. Durch den Kontakt mit ihnen sollte die Fruchtbarkeitsspendende und heilende Kraft aus dem Pflanzenreich auf die Menschen übertragen werden.⁶⁷¹ Das positiv angelegte Portrait der Braut

bei Musik im himmlischen Tau.

Sie allein war mit meiner schaumgeborenen Mutter

würdig auf großem Ozean zu schwimmen.

⁶⁶⁷ Mehr über die Symbolik und Bedeutung des Rosmarins siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 179, Fußnote 598.

⁶⁶⁸ Vgl. Forstner, *Die Welt der christlichen Symbolik*, S. 377.

⁶⁶⁹ Vgl. das Unterkapitel 2.8.1 *Der Garten der Jungfrau Maria*, S. 141-145.

⁶⁷⁰ Mehr zur Symbolik des Veilchens siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 180, Fußnote 602.

⁶⁷¹ Die Kräuter mit ihrer heilenden Kraft haben sehr früh in den religiösen Tätigkeiten der Menschen eine wichtige Rolle gespielt. Besonders wurden intensiv duftenden Kräutern eine böse Dämonen abwehrende Kraft zugeschrieben. Aber auch Natur- und Erntedankfeste zur Ehre verschiedener Götter wurden mit der Kräuterweihe verbunden. Die katholische Kirche verbot zuerst die Kräuterweihe (um 745), dann aber übernahm sie diese Tradition in Rahmen der

vervollkommnet der Sprecher metaphorisch und steigert es noch durch Hinweise auf ihre besonders vornehme Erziehung und die angenehme Persönlichkeit, die sie von Grazien und Musen bekommen hat. Zum Schluss greift er zur Hyperbel⁶⁷² und bekundet, dass sie in ihrer Vollkommenheit seiner Mutter Venus als Gefährtin würdig ist.

Die Brautschilderung weist, trotz konventioneller Motive, individuelle Züge auf. Der Dichter verzichtet zwar auf die *personarum descriptio a corpore* mit den einzelnen *decora corporis*, aber dafür bietet er ein mit nur wenigen metaphorischen Worten gezeichnetes Portrait der Braut, in dem er vollständig und mühelos die inneren und äußeren Eigenschaften der idealen Braut zum Ausdruck bringt - die positiven Eigenschaften sind in diesem Fall die natürlichen Gaben der Pflanzen. Das gelingt ihm vor allem dank der leitmotivischen Blumenvergleiche, welche wiederum vielseitige Symboldeutungen und zahlreiche Assoziationen gestatten.

Marienfeste. Die Kräuterweihe wird seit dem 9. Jahrhundert an Maria Himmelfahrt (15.08.) gefeiert, vgl. s.v. *Heilkräuter*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 285f; Scherf, Zauberpflanzen - Hexenkräuter, S. 24.

⁶⁷² Über die Verwendung der Hyperbel in der Frauendeskription schreibt Holger Michael Klein: „Die charakteristischste Ausdrucksform der Hyperbel im Bereich der Damenbeschreibung liegt indessen in der Auswahl der Vergleichsgegenstände: ob explizit oder kommentarlos eingeführt, ob in der Gleichstellung, der einfachen oder der analogen Überbietung verwendet, das bloße Heranziehen von Sonne, Gestirnen, Edelmetallen und wertvollen Steinen, Göttern und literarischen Gestalten, Rose, Lilie, Phoenix, Löwe usw. ist bereits selbst ein hyperbolischer Preis.“ Klein, Das weibliche Portrait in der Versdichtung der englischen Renaissance, S. 36.

Ein Beispiel des >hyperbolischen Preises< bieten z.B. die Verse des Tanzes (6) an, in welchen die Schönheit des hübschen Mädchens die Schönheit der antiken Göttin (Hyperoche) übertrifft. Dass es an Schönheit nichts ihresgleichen gibt, ist dem anonymen Autor so sicher, wie das, dass er die Sonne am Himmel sieht.

Bym też szukał i w Hesperyjskich panien ogrodzie,
Nie nalazłbym równych bogiń tobie w urodzie.
Ni Dianna, ni Wenus ciebie przechodzi,
Żadna strona równej tobie, wiem, nie przechodzi.

I jako bowiem widzimy słońce na niebie,
Tak w tym kraju urodziwszej niemasz nad ciebie.
Choćby śliczne boginie z tobą stanęły,
Pewnie żeby przy urodzie twojej zgasnęły. (V. 167-174)

Taniec (6), in: Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany, S. 214.

*Suchte ich auch im Garten der Hesperidengöttinnen,
Fände ich keine in Schönheit dir gleichen.
Weder Diana, noch Venus übertrifft dich,
Keine von ihnen (ist) dir gleich, ich weiß es.*

*Und wie wir nämlich die Sonne am Himmel sehen,
So gibt es keine schönere als du in diesem Land.
Wenn auch die wunderschönen Göttinnen mit dir ständen,
Verblassten sie sicher angesichts deiner Schönheit.*

In weiteren Liedern dieses Werkes gibt S. Zimorowic den >hohen< Lobstil auf und gestaltet seine Verse vielmehr im Stil stimmungsvoller, volkstümlicher Lieder, die er von jungen Mädchen und Burschen vorsingen lässt. Im zweiundzwanzigsten Lied wirbt Aleksy um die Gunst eines Mädchens (mit dem Namen Halina), dessen rote Lippen (*decora corporis*) ihn entflammt haben. Die Lippen, welche die Farbe der Rose haben, erscheinen ihm als die schönsten Blumen der Welt, weil die Schönheit des Mädchens selbst mit einem weiß-rot blühenden Rosenstrauch⁶⁷³ vergleichbar ist.

Halino, dziewczę moje ukochane,
 skorom obaczył usta twe różane,
 wyznałem między wszystkim światem
 najpiękniejszym być one kwiatem.

Albowiem twoja uroda nadobna
 do różanego krzaku jest podobna,
 który wydaje na przemiany
 kwiat czerwony z białym zmieszany.⁶⁷⁴ (V. 5-12)

Die der Rose gleichende Schöne verhält sich jedoch, wie aus den folgenden Versen hervorgeht, zurückhaltend. Sie erlaubt dem Werbenden nicht „[...] zbierać kwiatów z swego ciała“⁶⁷⁵ (V. 14) [...] *die Blumen von ihrem Körper zu sammeln*. Um das Mädchen zu erotischem Entgegenkommen zu überreden, verwendet Aleksy nicht nur die Lobredkunst, sondern auch das populäre Vanitas-Motiv, das „[...] als beliebtes Argument erotischer Aufforderungsgedichte respektive Überredungskunst“⁶⁷⁶ zu finden ist. Er will dem Mädchen damit sagen, dass

⁶⁷³ In dieser Farbkombination spiegelt sich auch die Symbolik der Fruchtbarkeit und Hochzeit wider. Rot bedeutet die Liebe und Weiß die Braut und die Keuschheit. Die weiß-rote Blume ist oft das Attribut der Großen Mutter (Mutterschaft). Dies kann auf die ersten Vorhaben des Werbenden hinweisen, vgl. s.v. *kwiat*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 181; Gross, Warum die Liebe rot ist, S. 95.

⁶⁷⁴ Zimorowic, S., Aleksy (II, 22), in: ders., Roksolanki, S. 82.

*Halina, mein geliebtes Mädchen,
 sobald ich deine roten Lippen erblickte,
 gab ich zu, dass sie in der Welt
 die schönsten Blumen sind.*

*Denn deine schöne Anmut ist
 einem Rosenstrauch ähnlich,
 der abwechselnd die rote Blume
 gemischt mit der weißen hervorbringt.*

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Jónácsik, Poetik und Liebe, S. 31.

Schönheit und Jugend wie die Rosen selbst vergänglich sind, weswegen man sie rechtzeitig nutzen und >die Rosen pflücken< sollte.⁶⁷⁷

Wie die weiblichen Lippen ein Gegenstand der männlichen Begierde sein können, so können auch die anderen weiblichen Körperteile ein leidenschaftliches Verlangen des Mannes wecken. Zu denen gehört unwidersprochen der weibliche Busen. Er kann neben anderen Körperteilen als *decora corporis* beschrieben oder in einem Preisgedicht (Blason) als autonomes Thema behandelt werden.

Dies lässt sich besonders gut in Jan Andrzej Morsztyns erotischem Gedicht *Jabłka* (Äpfel) betrachten. Der Concetto-Dichter stellt süße Vermutungen über >drażnięta< (*den Busen*) an. Dieser ist zwar vor den neugierigen Blicken unter der Kleidung versteckt, was aber kein ernsthaftes Hindernis für die Vorstellungskraft des Dichters ist. Wenn die Gestalt des jungfräulichen Busens sich auch nur erahnen lässt, meint J. A. Morsztyn auf Grund des hartnäckigen Verhaltens der stolzen Besitzerin an knackige Äpfel denken zu dürfen.

Widząc, że sama biała jak śnieg niedeptany,
 Że twarda, ni jej wzruza stan mój oplakany,
 Mniemam, że kto się odkryć was odważy, snadnie
 Na twarde jabłka i na białą płeć napadnie.
 Strzeżcie się kanikuły i słońca, można-li,
 Bo i jabłko dojrzeją, i płeć się przypali.⁶⁷⁸ (V. 7-12)

Der metaphorischen Gleichsetzung des Busens mit den Äpfeln und der Haut mit dem unberührten Schnee folgt unmittelbar die dichterische Warnung vor ihrer Vergänglichkeit. An dasselbe Apfelmotiv knüpft J. A. Morsztyn in seinem anderen Epigramm *Na zausznice w węże* (An die schlangenförmigen Ohringe) an. Der Dichter setzt wieder den weiblichen Busen mit Äpfeln gleich, diese werden aber nun nicht durch einen Stoff geschützt, sondern durch einen Talisman in Form von Ohringen. Die Besonderheit in diesem Concetto der Ohringe liegt

⁶⁷⁷ Mehr zum Vanitas-Motiv in Verbindung mit der Blumen- und Gartensymbolik siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebesprache*, S. 169-175.

⁶⁷⁸ Morsztyn, J., A., *Jabłka*, in: ders., *Wybór poezji*, S. 20.

Ich sehe, dass sie wie unbetretener Schnee,

Dass sie hart (ist), nicht einmal rührt sie mein jämmerlicher Zustand,

Nehme ich an, dass derjenige, der euch zu entblößen wagt, wahrscheinlich

Auf knackige Äpfel und weiße Haut trifft.

Schützt euch vor Hundstagen und Sonne, es mag

Denn, dass die Äpfel reifen und die Haut verbrennt.

in ihrer Schlangen-Form, die der Dichter mit dem mythischen Drachen assoziiert, der im Hesperidengarten die antiken goldenen Äpfel bewacht. Die Assoziation zwischen dem apfelähnlichen Busen und der Schlange nutzt ebenso der anonyme Autor im Epigramm *Sukcesya białogłowska* (Das Frauenerbe). Er nimmt, im Gegensatz zu J. A. Morsztyn, Bezug auf die biblische Geschichte von Adam und Eva. In ausgelassener Stimmung spricht der Autor über den weiblichen Apfel-Busen, mit denen die Ur-Mutter Eva im Paradies beschenkt worden war und die sie später ihren weiblichen Nachkommen überreicht hat. Diese >Äpfel< sind weiterhin die Ursache des Leidens der Männer. Wenn sie nur von der männlichen Hand berührt werden, dann „Adamowy / Waż, pomsta grzechu, swej [...] głowy“⁶⁷⁹ *Adams / Schlange, die Rache der Sünde, ihren Kopf hoch hebt*. Die Schlange als die metaphorische Bezeichnung für den männlichen Phallus wird ebenfalls von Hieronim Morsztyn verwendet. Der Sprecher wünscht sich ein intimes Beisammensein mit Zosia und stellt einen Zusammenhang mit der biblisch paradiesischen Glückseligkeit her. „Bądź Ewą, Zosi[u], ja Adamem będę, / A w tym raju z tobą wspolek usiędę.“⁶⁸⁰ (V. 7f) *Sei Eva, Zosia, ich werde Adam sein, / und in diesem Paradies setzte ich mich mit dir zusammen*. Von dem Mädchen wird die völlige Hingabebereitschaft erwartet, was der Ich-Sprecher ihr zwar metaphorisch, aber mehr als deutlich suggeriert. Das Verlangen nach der geschlechtlichen Liebe malt H. Morsztyn mit fast schon schamlosen, frivolen Wörtern aus, indem er u.a. die sexuell-erotisch konnotierten männlichen Körperteile als >Schlange< und die weiblichen als >Äpfel< bezeichnet. An anderer Stelle vergleicht er das männliche Glied mit dem Vogel Stieglitz (*Pyje w klatce / Glieder im Käfig*) oder mit der Rose (*O kusiu / Über den Penis*), die sich vom Tau der Nacht in den warmen Strahlen der Sonne wieder aufrichtet:⁶⁸¹

Jako więc nocna rosa zwykła kwiat rozany
 Ku ziemi go nachylać, ale zaś ogrzany
 Jasnością i promieniem słońca gorącego
 Zwykł się podnosić wzgorę do nieba jasnego,
 Tak moj kuś, [...].⁶⁸² (V. 1-5)

⁶⁷⁹ Wiersze zbieranej drużyny, *Sukcesya białogłowska* (161), in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, S. 55.

⁶⁸⁰ Morsztyn, H., *Bankiet rajski* 137(114), in: ders., „*Summarius wierszów*“, S. 252.

⁶⁸¹ Paweł Stępień in seinem Buch *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci* deutet die Dichtung des H. Morsztyns als Negation der platonischen und petrarkischen Idee der idealen Liebe und der vollkommenen Schönheit. In seinen Gedichten dominieren einerseits Ironie, Sexualität und Unverblümtheit, andererseits die Verteidigung der menschlichen Schwächen und Sinnlichkeit, vgl. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, S. 14-28.

⁶⁸² Morsztyn, H., *Bankiet rajski* 137(114), in: ders., „*Summarius wierszów*“, S. 245.

Weniger direkt und mit mehr poetischen Umschreibungen geht J. A. Morsztyn mit dem Thema der männlichen, sexuell-erotischen Körperteile um. Der Dichter betrachtet dieses Thema mit Ausgelassenheit und im Vergleich zu H. Morsztyn mit zurückhaltendem Scherz. In seinem Preisgedicht (Blason) *Nowe ziele* (Das neue Kraut) huldigt der polnische Barockdichter dem >neuen< Kraut, das besonders bei den jungen Mädchen beliebt ist und mit keiner anderen Pflanze gleichzusetzen ist. In den ersten anaphorischen, durch die Negation >nie< (*nicht*) verbundenen Versen (1-13) schließt J. A. Morsztyn alle ihm bekannten Kräuter und Blumen mit ihren zahlreichen Eigenschaften und Anwendungsgebieten aus, um die Einmaligkeit und Besonderheit dieses Krauts hervorzuheben.

Insze to ziele, insze ma swoje pożytki.
 Korzeń się wprzód u spodu w dwie cebulki dzieli,
 Łodyga się a gładka i bez sęków bieli,
 Ale dęta jak słoma i ma w sobie rowki,
 Którymi sok z korzenia idzie do makowki;
 Pąk wierzchni jako i kwiat zawsze się czerwieni
 I w tęgie mrozy swego szkarłatu nie mieni.
 Prace z tym zielem nie masz, i we dnie, i w nocy
 Możesz go sadzić, lubo wiatry od północy
 Zimę niosą i wicher, lubo dmy południe
 Nadętą gębą Zefir puszcza, wschodzi cudnie,⁶⁸³ (V. 14-24)

In den folgenden Versen werden seine außergewöhnlichen Eigenschaften und Wirkungskräfte, besonders beim weiblichen Geschlecht, angedeutet. Im Strophenausklang versichert der Dichter allen Frauen, dass dieses besondere

*Wie der Nachttau die Rosenblume beugt
 Üblicherweise zum Boden, aber sie erwärmt
 Mit der Helligkeit und dem warmen Sonnenstrahl,
 Sie sich zum hellen Himmel emporhebt,*

So mein Glied, [...].

⁶⁸³ Morsztyn, J., A., *Nowe ziele*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 47.

Es ist ein anderes Kraut, es hat andere eigene Vorteile.

*Die Wurzel teilt sich unten zuerst in zwei Zwiebeln,
 Der glatte und astlose Steil schimmert weiß,*

*Jedoch ist er hohl wie Stroh und zerfurcht,
 mit welchen der Saft ins Köpfchen fließt;*

*Die obere Knospe errötet immer wie eine Blume
 Und ändert ihren Scharlach nicht beim strengen Frost.*

*Man hat keine Arbeit tagsüber und nachts bei diesem Kraut
 Man kann es pflanzen, entweder Winde vom Norden*

*Bringen den Winter und Sturm mit, oder der Zephyrus bläst
 Mit dem aufgeblasenen Mund das südliche Windeswehen, es geht wunderbar auf.*

Kraut in seinem Besitz ist und ihnen großzügig jeder Zeit zur Verfügung gestellt werden kann:

Dam i darmo, a zwłaszcza gładkiej białogłowie
I nie starej lekarce, bo idzie o zdrowie.
Godne to ziele służyć bożemu stworzeniu
I być zawsze na jasnym słońcu, a nie w cieniu.
Wiecież, co to za ziele, panny? Wiem, że wiecie,
Ale że się gadkami nierade biedzicie,
Powieć wam. Gwoździć. [...].⁶⁸⁴ (V. 81-87)

Am Schluss verrät der Dichter gerne den Namen des Krauts - >Gwoździć< (*Nelke*). Die Nelkenblume ist auch unter der Bezeichnung >Nägelein<⁶⁸⁵ bekannt, woran der Autor auch anknüpft und als eine Art des konzeptistischen Scherzes (*Paronomasie*) verwendet, um die Begriffe: Blume, Phallus und Nagel zu assoziieren. In den letzten Versen bittet er amüsiert seine Verehrerinnen um Schutz für sein >Kraut<⁶⁸⁶ : „Brońcie go od żydowskiej i balwierskiej ręki, / Bo widziawszy, co robią w ogrodzie nożyce, / Nie chce się mu na warsztat ani do bożnice”⁶⁸⁷ (V. 90ff) *Schützt ihn vor der jüdischen und barbierischen Hand, / nachdem es gesehen hat, wie die Schere im Garten arbeitet, / hat es keine Lust auf die Werkstatt oder Synagoge.*

Abschließend soll noch bemerkt werden, dass die Autoren jener Zeit, wenn sie überwiegend bei Frauen deren Schönheit und bei Männern deren sexuell-erotischen Körperteil zum Thema ihrer dichterischen Tätigkeit wählen, ebenso ausdrucksvoll über die männliche Schönheit dichten können. Das reich mit Blumen-Bildern ausgeschmückte Lob der männlichen Körperschönheit findet man z.B. im bereits erwähnten Liebesepos *Adon*. Die außergewöhnliche

⁶⁸⁴ Ebd., S. 48.

Ich gebe es auch umsonst, besonders einem schönen Weib

Und nicht einer alten Ärztin, denn es geht um Gesundheit.

Dieses Kraut ist würdig Gottes Kreatur zu dienen.

Und in der hellen Sonne immer zu sein, statt im Schatten.

Wisst ihr, Fräulein, was für ein Kraut das ist? Ich weiß, dass ihr es wisst,

Aber ihr beschäftigt euch mit Rätseln ungen,

Ich sag's euch. Nelke. [...]

⁶⁸⁵ Vgl. s.v. *Nelke*, in: Wörterbuch der Symbolik, Lurker, S. 520.

⁶⁸⁶ P. Stepień weist darauf hin, dass J. A. Morsztyns Gedichte, die die sexuell-erotischen Themen betrachten, stark von den libertinen Weltanschauungen des Dichters geprägt sind, vgl. Stepień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*, S. 109.

⁶⁸⁷ Morsztyn, J., A., *Nowe ziele*, in: ders., *Utwory zebrane*, S. 47.

Schönheit des Haupthelden entzückt jeden, der ihn anschaut. Sogar die Liebesgöttin Venus muss seine wunderschöne, im Gras ruhende Gestalt mit Staunen bewundern. Das Bild des Jünglings wird durch Details aus der Natur (in den Oktaven) ausgemalt. Venus preist die umgebende Natur (Blumen), die ihre Verwunderung angesichts solcher Schönheit mitteilen soll:

Potym do trawy miejsca zakwitłego,
 łóżka swojego mówi kochanego:
 - Ziemi, jednako z niebem poświęcona,
 szczęśliwe kwiatki, trawo uszlachciona,
 której podpierać dano tej śliczności
 i pozwolono okryć te zacności,
 coście poduszką twarzy, strudzonego
 boku piernatem kochanego mego,

niech się miłości promień w słońce żywe
 zmieni, co w was tknął, kwiatki urodziwe!
 Ale co widzę? A czegoż nie sprawią
 oczy, choć czasem zamknięte się stawiają?
 Od farby jagód nadobnych bez miary,
 od pięknej woni tej niebieskiej pary
 lilija {z} wstydu, róża, że przegrała,
 ta wszystka zbladła, tamta szcerwieniła. - ⁶⁸⁸ (III. 84; 85)

Die Wirkung der Schönheit des Jünglings Adonis⁶⁸⁹ verursacht eine konzeptistische Folge. Die Königin der Blumen, die Rose, verblasst und die keusch-weiße Lilie errötet vor Scham.

⁶⁸⁸ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 98.

*Dann sagt sie zum Gras, zum Ort
 des erblühten Betts ihres Geliebten:
 - Erde gleich mit Himmel geweiht,
 glückliche Blumen, veredeltes Gras,
 welchem diese Herrlichkeiten zu betten gegeben wurde
 und die Kostbarkeiten zuzudecken erlaubt wurde,
 ihr, die Kissen für das Gesicht (seid), Lager
 für die ermüdete Seite meines Geliebten,*

*möge sich der Liebesstrahl in lebendige Sonne
 verwandeln, der euch berührt hat, schöne Blumen!
 Aber was sehe ich? Und was verursachen
 die Augen nicht, obwohl sie manchmal geschlossen erscheinen?
 Von der Farbe außerordentlich schöner Wangen
 von dem schönen Duft des himmlischen Paares,
 Lilie vor Scham, Rose, dass sie verloren hat,
 diese ganz verblasste, jener errötete.-*

⁶⁸⁹ Die Wirkung seiner Schönheit verursacht nicht nur das Verlieben der Liebesgöttin Venus in ihn, sondern auch andere zahlreiche Geschehnisse, die meistens ein unglückliches Ende haben.

In S. Zimorowics sechstem Lied dagegen wird ein Jüngling mit Cupido, dem Liebesgott, vom Mädchen Koronella gleichgesetzt (V. 49-54). Koronella bringt seine Schönheit durch den Lobpreis der schönen Gesichtszüge, welche sie nach dem Natur-Topos⁶⁹⁰ beschreibt, zum Ausdruck:

Twoje jagody
pięknej urody
owoc wydawają,
z ust zaś różanych
słów nieprzebranych
źródła wypływają.⁶⁹¹ (V. 37-42)

Seine Schönheit ist für sie offensichtlich nicht nur eine Gabe der Natur, sondern (die Überbietung) eine göttliche Gabe (V.7-12).

Das Gesicht

[...] oder auch nur die Augen bzw. der Mund stehen im emphatischen Schönheitspreis stets als *pars pro toto*, wie umgekehrt der summarische Hinweis auf den schönen Körper auch für die Einzelglieder Geltung beanspruchen darf. Dieses quantitative synekdochale Verhältnis ist ja für viele Topoi, in welchen aus nur wenigen Andeutungen ein ganzes Bild, eine Stimmung oder ein Gefühl evoziert werden soll, maßgeblich.⁶⁹²

Dementsprechend können die Einzelteile des Körpers, meist des Gesichts (Augen, Mund, Wangen etc.), als beispielhaft für die innerliche und äußere Schönheit, die auf die ethische und physische Vollkommenheit der beschriebenen Person hinweist, angesehen werden. Besonders gilt dies für die hier angeführten Beispiele der Damenbeschreibung, da mit den Blumenvergleichen nicht nur Eigenschaften

Schließlich führt sie ebenso zu seinem Tod (der wilde Eber wurde von Adonis Schönheit genauso entflammt, wie viele andere (XVIII, 237,7), vgl. Grubitzsch-Rodewald, Die Verwendung der Mythologie, S. 23-26.

⁶⁹⁰ Vgl. Curtius, Europäische Literatur, S. 189f.

⁶⁹¹ Zimorowic, S., Koronella (I, 6), in: ders., Roksolanki, S. 42.

*Deine Wangen
der herrlichen Schönheit
ergebene Frucht
aus rosigen Lippen dagegen
strömen Quellen
unzähliger Worte heraus.*

⁶⁹² Krüger, *Puella bella*, S. 136.

wie Schönheit, sondern auch Tugend, Keuschheit und Jungfräulichkeit thematisiert werden.

Für die männliche Schönheit müsste dies noch nachgewiesen werden.

3.1.3 Der Garten der Venus

Der Liebesgarten kann ein Ort einer sakralen oder profanen Begegnung zwischen der Geliebten und dem Liebenden, ein Ort der Liebesklage und des Liebesverlangens oder der Erinnerung an die Liebe sein. Die zahlreichen Liebesgeschichten lassen sich oft im Bereich literarischer Gärten finden.

Der profane Garten wird ebenso wie der sakrale von den Künstlern mit allen dazu gehörenden Elementen ausgestattet: mit Wasserspielen, farbenprächtigen Blumen und duftenden Büschen, Bäumen, mannigfarbigen Vögeln und anspruchsvoller Gartenarchitektur. Der Liebesgarten gilt häufig als das irdische Paradies, das sich allmählich zum Ort der weltlichen Liebe verwandelt⁶⁹³, und verweist somit auf die untrennbare Verbindung von Natur und Liebe. „Uralte sind die Beziehungen zwischen Gartenkunst und Erotik. Der Garten wird als bevorzugter Ort heimlicher Liebe, als bevorzugter Ort der Liebe überhaupt schon von den Ägyptern besungen.“⁶⁹⁴

Zum weltlichen Liebesgarten gehören sowohl Liebeswerben und erotische Kommunikation, Verlangen und Verlockung an einem umgrenzten Ort sowie die Üppigkeit der Natur der sorgfältig ausgewählten Pflanzen, welche dem Spiel der Leidenschaften als Szenerie oder Spiegel dienen.⁶⁹⁵

Der Garten als ein syn-ästhetisches Ereignis, ein Fest aller Sinne – dafür haben die Dichter und Schriftsteller aller Zeiten, [...], Bilder, Worte, Verse gefunden. Auch die Lust an begehrenswerten Geschöpfen des anderen Geschlechts gedeiht, wenn man ihnen glauben darf, im Ambiente schöner Gärten besonders gut.⁶⁹⁶

⁶⁹³ Vgl. s.v. *Liebesgarten*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 168; Hennebo, Gärten des Mittelalters, S. 150.

⁶⁹⁴ Hennebo, Gärten des Mittelalters, S. 18.

⁶⁹⁵ Vgl. Stanic, Liebesgarten, unter: <http://www.museum-neukoelln.de/exhibit/e02/love.htm>, Abruf am 24.07.2006.

⁶⁹⁶ Volkmann, Unterwegs nach Eden, S. 107.

Bereits seit Jahrhunderten stehen der Garten und die Liebe in einer engen Beziehung zueinander. Die alten Griechen und Römer glaubten, dass die Gärten unter besonderem Schutz der Liebesgöttin Venus stehen.⁶⁹⁷ Garten- und Liebesmotive wurden in der literarischen und bildenden Kunst gerne miteinander verbunden, so dass sie zu einem Topos geworden sind. Das schönste und bekannteste Beispiel dafür ist der *Roman de la Rose* des Guillaume de Lorris⁶⁹⁸, ein altfranzösischer Versroman aus dem 13. Jahrhundert, in dem das Thema der Liebe in vielschichtiger und allegorischer Weise durchgängig mit dem Topos Garten verflochten wird.⁶⁹⁹

In der Barockdichtung gehört der Topos des Gartens zu den beliebten Topoi jener Zeit. J. M Rymkiewicz bezeichnet jedoch die traditionelle Struktur dieses Topos als eine umwandelbare Struktur, die immer in einem neuen Rahmen betrachtet werden soll:

[...] we wszystkich opisywanych przez poetów ogrodach miłości nie ma dwóch takich samych kwiatów, a nawet dwóch takich samych róż. Róże poetów antycznych, Tibullusa czy Propertiusa, cóż mają wspólnego z różami Guillaume'a de Lorris? A róże Guillaume'a de Lorris cóż mają wspólnego z różami W. B. Yeats'a? Do opisania tych róż użyte zostały różne słowa. Struktura toposu uległa zmianom. Zmieniały się słowa i zmieniało się metrum wiersza. Zmieniał się kontekst, w który topos był wpisywany, zmieniały się człowiecze marzenia, które topos miał ewokować. Poeta z Lorris dziedziczył po poetach antycznych, a W. B. Yeats dziedziczył po poecie z Lorris. Mamy więc prawo mówić o tradycyjnej strukturze toposu. Pamiętając jednak, że jest to struktura przemienne.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Vgl. Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 108ff.

Bei den alten Griechen war Aphrodite (röm. Venus) „die Göttin der Gärten, der Blume, der Lusthaine, die reizende Göttin des Frühlings und der Frühlingslüfte.“ Furtwängler, Artikel: *Aphrodite*, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Sp. 398, vgl. auch s.v. *Aphrodite*, in: Wörterbuch der Symbole, Lurker, S. 42.

Als Hauptstätte ihres Kultes sieht Ernst Langlotz den Garten, indem er auf Grund der antiken Funde die Verehrung der Venus bei den damaligen Völkern untersuchte, siehe: Langlotz, *Aphrodite in den Gärten*.

⁶⁹⁸ Das Werk wurde von Guillaume des Lorris nicht vollendet, erst ca. 40 Jahre später schreibt Jean Chopinel de Meun-sur-Loire den zweiten Teil.

⁶⁹⁹ Vgl. Volkmann, *Unterwegs nach Eden*, S. 114.

⁷⁰⁰ Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, S. 22f.

[...] in allen von den Dichtern beschriebenen Gärten der Liebe gibt es keine zwei gleichen Blumen, und sogar keine zwei gleichen Rosen. Die Rosen der antiken Dichter, des Tibullus' (Tibulls) oder Propertius' (Properzs), was haben sie Gemeinsames mit den Rosen des Guillaume de Lorris? Und die Rosen des Guillaume de Lorris, was haben sie Gemeinsames mit den Rosen von W. B. Yeats? Zur Schilderung dieser Rosen wurden verschiedene Wörter verwendet. Die Struktur des Topos wurde geändert. Die Wörter änderten sich und das Metrum des Gedichts wurde verändert. Der Kontext ändert sich, in dem der Topos eingeschrieben wurde, und die Menschenräume änderten sich, welche den Topos evozieren sollten. Der Dichter von Lorris erbte von den antiken Dichtern, und W. B. Yeats erbte vom Dichter von Lorris. Wir können also mit Recht über eine traditionelle

Ebenfalls aus dieser Tradition schöpfen die polnischen Barockdichter, die den Topos des Gartens in verschiedenartigen thematischen Rahmen und im Geist ihrer Epoche einführen und verwenden. Zu ihnen gehört zweifellos Szymon Zimorowic mit seinem Werk *Roksolanki, to jest ruskie panny* (Roksolanki, das heißt die ruthenischen Jungfrauen/Mädchen).⁷⁰¹ Der junge Dichter lässt der Sängerin, Proceryna, aus dem dritten Chor der Jungfrauen einen mit „kwiatkami różlicznymi natkniony [...]“⁷⁰² (V. 2) *zahlreichen Blumen durchwirkten [...]* Garten besingen. Das Mädchen apostrophiert den frühlingshaften Garten durch die anaphorische Wiederholung des Personalpronomens >ty< (*du*), um persönlich und betonend seine zahlreichen Herrlichkeiten in den ersten sieben Strophen zu rühmen.⁷⁰³ Der Garten wird nicht nur von der natürlichen Aura bevorzugt, sondern auch von den Göttinnen der blühenden Natur, von Nymphen sowie von Aphrodite und Athene. Die metaphorische Anwesenheit dieser Gottheiten, besonders die der Liebes- und Schönheitsgöttin und der jungfräulichen Göttin des Sieges, der Weisheit und der Künste⁷⁰⁴ bestätigt, dass der Garten der Liebe und Jugend geweiht und mit allen göttlichen Gaben reich versehen ist. An diesem herrlichen Ort trifft sich die vortrefflichste Jugend der Gegend, um über die Liebe zu singen und sich hier zu amüsieren.

Ty w sobie wszytkich dziewek pieaszczoty
zamykasz, ty młodzieńskie zaloty
w miękkie rymy uwinione
przez brzmiającą głosisz bardonę.

Ty pieśni w dzień przejmujesz dziewicze,
ty przez noc skargi słyszysz słowicze;
ty w oczach różne smaki
i zapach masz wieloraki.⁷⁰⁵ (V. 17-24)

Struktur des Topos sprechen, indem wir jedoch daran denken sollen, dass das eine umwandelbare Struktur ist.

Vgl. auch Zimek, *Miłość cienia*, S. 5.

⁷⁰¹ Siehe auch im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 162-164, 171-178, 182f, 185 und 3.1.2 *Die blumengeschmückte Frauenschönheitsbeschreibung*, S. 199-205, 210.

⁷⁰² Zimorowic, S., Proceryna (III. 9), in: ders., *Roksolanki*, S. 101.

⁷⁰³ In den letzten vier Strophen betrauert die junge Sängerin den Tod ihres Geliebten, siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 182f.

⁷⁰⁴ Vgl. s.v. *Athena/Athéne*, in: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 35f; *Knaurs Lexikon der Mythologie*, Biedermann, S. 56.

⁷⁰⁵ Zimorowic, S., Proceryna (III. 9), in: ders., *Roksolanki*, S. 102.

Du schließt in dir Zärtlichkeiten

*aller Mädchen ein, du verkündest jugendliche
in zarten Reimen verfasste Liebeswerbung
durch die klingende Leier.*

Durch die Epitheta >vielfältig< und >mannigfaltig< werden die Vielfalt und der Reichtum des Liebesgartens hervorgehoben. Der Garten ist ein beliebter Treffpunkt, an dem die nach Liebe suchenden, jungen Menschen Gefallen finden. Normalerweise verfügt er über alle Herrlichkeiten, welche das Gemüt der Geliebten mit fröhlichen und stimmungsvollen Empfindungen erfüllen. In einem anderen Lied lockt das lyrische männliche Ich seine Geliebte in einen wunderschönen Garten.

Filido nadobna, przybądź pod te cienie,
Gdzie lipa ozdobna okrywa strumienie;
Tu, w pięknym ogrodzie,
Siądź przy wodzie.⁷⁰⁶ (V. 303-306)

Die schöne Natur des Gartens bietet angenehme Muße an einem schattig-kühlen, quellendurchfluteten Ruheplätzchen und einen ergötzlichen Genuss für die Ohren. Die Natürlichkeit der ländlichen Landschaft tritt in diesem Lied in den Vordergrund, was die polnische Lyrik besonders dem Renaissancedichter Jan Kochanowski zu verdanken hat. Die angenehm-ruhige Atmosphäre des Ortes erinnert außerdem an die arkadisch-bukolische Stimmung mit den typischen Zügen des *locus amoenus*, welche in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielt.

In einem Blumengarten erblickt auch ein anderer Ich-Sprecher seine Dame Zosia, die in der Gesellschaft junger Menschen mit Blumenpflücken beschäftigt ist. Die Gartenszene wird zum Teil mit Wörtern aus dem militärischen Bereich geschildert. Zosia „na kwiatki gęste następuje bojem“⁷⁰⁷ (V. 4) *geht in den Kampf gegen dicht (wachsende) Blumen* und die Blumen opfern sich ihr gern und freiwillig.

*Du nimmst am Tag jungfräuliche Lieder auf,
du hörst während der Nacht Klagen der Nachtigall;
du hast mannigfaltigen Geschmack
und vielfältigen Geruch vor Augen.*

⁷⁰⁶ Pieśń (43), in: Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany, S. 204.

*Schöne Filida, komm zu diesen Schatten,
Wo eine prächtige Linde die Bäche überschattet;
Hier, im schönen Garten,
setz dich ans Wasser.*

⁷⁰⁷ Grodziński, W samym zaraniu..., 44 [158], in: ders., Siedemnastowieczne erotyki, S. 194.

Pod nogą śmiał sie piękną lud kwieciany
 I dał czuć z siebie affekt zrozumiany,
 Bo się bogini swojej ukarżając,
 Ofiarę woniej czynił, umierając.⁷⁰⁸

Die schöne >Kriegerin< zeigt sich jedoch ihrem Geliebten gegenüber großzügig und freundlich. Er wird mit einem Rosenkranz beschenkt.⁷⁰⁹

Die glückliche Liebe und die herrliche Natura scheinen in ihrer Ausstrahlung und Schönheit übereinzustimmen, was sich auch im aus zwanzig Gesängen bestehenden Werk *L'Adone* Giambattista Marinus bestätigen lässt. Der italienische Dichter schenkt seinen zeitgenössischen Literaturliebhabern eine kunstvoll und anschaulich ausgebaute Darstellung des Venusgartens. Dieses Liebesepos wird von einem anonymen Autor noch in demselben Jahrhundert ins Polnische (*Adon*) übertragen.⁷¹⁰

Die weitläufige anmutige Schilderung des prächtigen Venusgartens erschließt sich vor allem in drei aufeinander folgenden Gesängen (im sechsten, siebten und achten Gesang – in der italienischen Originalfassung), zu denen man ergänzend noch die Deskription der Apollo-Fontane aus dem neunten Gesang einbeziehen kann.

Die Schilderung des Gartens erfolgt auf eine sehr facettenreiche und ausschmückende Art und Weise. Sie enthält zahlreiche und vielseitige Deutungsmöglichkeiten, in denen sich symbolische, metaphorische, philosophische, politische und persönliche Aspekte identifizieren lassen.⁷¹¹ Der

⁷⁰⁸ Ebd., S. 195.

*Unter dem schönen Fuß lachte das Blumenvolk
 Und drückte aus sich deutliche Zuneigung aus,
 Denn es erniedrigt sich vor seiner Göttin,
 Duftige Gabe brachte es im Tod.*

Diese Übersetzung ist hier nur als ein Vorschlag zu sehen, da der Sinn der Einzelwörter nicht eindeutig bestimmbar ist.

⁷⁰⁹ Über die Symbolik und die Bedeutung des Kranzes in der Liebessprache jener Zeit siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 175-183.

⁷¹⁰ Zu den Hypothesen über mögliche Autoren der polnischen Übersetzung und über die Übersetzung selbst, siehe: Marino/Anonim, *Adon. Kommentar*, Bd. 2, S. 30-40. Wahrscheinlich wurde das Werk niemals zu Ende gebracht oder seine einzelnen Gesänge sind verloren gegangen. Unter den nicht übersetzten oder verlorenen Gesängen der polnischen Übertragung befinden sich leider auch diejenigen, in denen der italienische Dichter (in der Originalfassung) die Gartenszenen fortgesetzt hat. Zu denen gehören u.a. folgende Gesänge: partiell der siebte Gesang (*Le Delizie*), der achte (*I Trastulli*) und der neunte (*La Fontana d'Apollo*) vollständig. Aufgrund dessen wird die Untersuchung des Gartenmotivs nur auf den sechsten und teilweise siebten Gesang der polnischen Edition beschränkt.

⁷¹¹ Helga Grubitzsch-Rodewald befasst sich in ihrem Buch *Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinus „Adone“* detaillierter mit diesen Fragen.

Garten und seine reiche Symbolik dienen nicht nur als Szenerie der Liebe zwischen der Liebesgöttin Venus und dem Titelhelden Adonis, sondern auch als persönliches Lob des Dichters auf die zeitgenössischen Herrscher, Künstler und Kunst. Diese ausführliche fantasievolle Deskription neigt zur Überbietung aller bis dahin vorhandenen literarischen Gartenbeschreibungen, in der sich die vielseitige humanistische Bildung des Dichters und seine literarische Leistung und Begeisterung für die zeitgenössische Kunst einschließlich der Gartenkunst widerspiegeln sollten. Es soll ein paradiesischer Garten unter der Herrschaft der Liebe (Venus und Cupido) sein, dessen Vorbilder in den vergangenen Epochen, besonders in der Antike, zu suchen sind.⁷¹² In der Darstellung dieses bezaubernden Lustgartens lassen sich zunächst Züge der neuplatonischen Denkart z.B. von M. Ficino, Picco und Ebreo nachweisen, worauf Helga Grubitzsch-Rodewald bereits hingewiesen hat.⁷¹³

Die tiefere Bedeutung des Gartens erklärt sich aus den neuplatonischen Lehren: [...]. Wenn der *Giardino del Piacere* exemplarisch für die menschlichen Sinne steht (*De l'essempio del tutto essempio*, VI, 18, 4) und wenn die Sinneserfahrung nur einen Übergang zur geistigen Erfahrung darstellt, dann kann auch der Lustgarten für Adone nur eine Vorstufe zu höheren Regionen bedeuten – ähnlich wie für Dante der Garten Eden nur eine Station auf dem Weg zum himmlischen Paradies ist (*Purg.* XXVIII ff).⁷¹⁴

Zudem finden sich dort Blicke in das höfische Leben, die Sitten und Künste (Malerei, Musik, Gartenkunst etc.) des 17. Jahrhunderts. Marinos/Anonims Garten im *Adon* (VI-VIII) zeigt typische Vorlieben des Barockzeitalters auf: die Vorliebe für Geometrie (Parterre) und Form (geformte Pflanzen) sowie für Prunk und „[...] die zu theatralischen Schauspielen gesteigerten Wasserkünste“⁷¹⁵ (Brunnenbeschreibungen). Die abwechslungsreichen Gartenelemente sollen „[...] aus dem Garten eine Art Universum für die unterschiedlichsten Verwendungsmöglichkeiten“⁷¹⁶ erschaffen, in dem die vom dichterischen Wort ins Leben gerufenen, zahlreichen Personifikationen der menschlichen Eigenschaften und Empfindungen und die der Künste sowie Gottheiten als

⁷¹² Vgl. Grubitzsch-Rodewald, *Die Verwendung der Mythologie*, S. 78, 98f; Sokołowska, *Spory o barok*, S. 43.

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 98-106.

⁷¹⁴ Grubitzsch-Rodewald, S. 100, 102.

⁷¹⁵ Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 144.

⁷¹⁶ Bazin, *DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst*, S. 126.

>belebte Gartenstatuen< erscheinen. Der dichterische Garten der cytherischen Göttin stellt ein ideales Musterbeispiel eines sinnbildlichen Lustgartens dar, in dem das Wesen der Liebe schrittweise eingeleitet wird.

Der Venusgarten befindet sich auf der der Liebesgöttin geweihten Insel Creta, an deren Ufer die Schöne nach der antiken Mythologie aus dem Meeresschaum geboren werden sollte.⁷¹⁷ Bereits die freie Natur des Eilands weist auf die Besonderheiten dieses Ortes (*locus amoenus*) hin. Im ersten Gesang beschreibt Marino/Anonim die frühlingshafte Schönheit der malerischen Insellandschaft, in welcher sie sich dem aus dem stürmischen Meer auf Creta – nach Cupidos und Poseidons Wunsch – gelandeten Jüngling offenbart hat. Ebenso bedient sich der Dichter im dritten Gesang des Topos des *locus amoenus* und des Gartens (III. 13-16), um über die Schönheit der Natur aus der Nähe der Liebesgöttin zu sprechen. Den hier beispielhaft ausgewählten Ideallandschaften mit typischen Zügen des *locus amoenus* werden die gleichen Funktion zugeordnet, wie denen im Garten der heiligen Liebe; d.h. einerseits werden sie zum >Lockmittel<⁷¹⁸, andererseits manifestieren sie sich als Orte der erwünschten Geborgenheit und des Glücks. Der immerwährende angenehme Frühling, das rauschende Wasser, die grünen Felder und die süßen Duft ausströmenden Blumen⁷¹⁹ bestätigen die idealen Witterungsverhältnisse, die allen Wesen ein wohliges Dasein in Beständigkeit und Harmonie bieten. Dies beweist sich weiter in der ursprünglich idyllischen, paradiesischen Atmosphäre dieser Umgebung: die Tiere leben miteinander in biblischem Einklang⁷²⁰ und das Vogelzwitschern verbindet sich mit den Musikinstrumenten der auf der Insel lebenden Hirten. Die bukolisch-arkadische Hirtengesellschaft lebt im Wohlstand und Frieden. Als Insel ist dieser Raum von der Außenwelt getrennt, aber im Gegensatz zum Garten und Palast der Venus nicht unbedingt hermetisch isoliert, die, wie der Garten der heiligen Liebe, nur den Auserwählten zugänglich sind. Der schöne Jäger Adonis wird in den *Il Giardino del Piacere* (Lustgarten), der die himmlischen Reize widerspiegelt, persönlich von der in ihn verliebten Venus und dem Boten der Götter, Merkur, eingeweiht.

⁷¹⁷ Vgl. das Unterkapitel 3.1.2 *Die blumengeschmückte Beschreibung der Frauenschönheit*, S. 194.

⁷¹⁸ Garber, *Der locus amoenus*, S. 181.

⁷¹⁹ An diesem Motiv ist neu, dass die köstlichen Wohldüfte dank der weit weg wehenden Winde sogar auf dem Meer von den Seeleuten genossen werden können (I. 131).

⁷²⁰ Vgl. das Unterkapitel 2.1.1 *Das irdische Paradies*, S. 18 (les 11,6-8).

Pysznego gmachu pośrzodek zieleni
 cudowny ogród i wielkiej przestrzeni.
 Nigdy tam Niewczas z Nędzą nie przebywa,
 tylko z Uciechą Miłość przemieszkiwa.
 Tam się przypadku nie lękając złego,
 Wenera wiodła młodzieńca pięknego,
 mieniać niebios z miejscem tak szczęśliwym,
 których to miejsce jest wyrazem żywym.⁷²¹ (VI. 7)

Zuerst erscheint ihm ein nach göttlicher Absicht prächtig erbauter Palast vor Augen, der in sich die Idee des Makrokosmos (Weltbilds) und des Mikrokosmos (des Menschenkörpers) verbindet und sie durch seine Gebäude wiedergibt.⁷²²

Danach betritt er mit seinen Begleitern den Bereich des Gartens, der nach den Prinzipien der barocken Gartenkunst nicht nur als Verlängerung des Palastes, sondern auch als seine Analogie angesehen werden kann.

[...], но в Барокко сад и парк ставовятся не только «продолжением дворца», но и «аналогией дворца» - аналогией дворцовых зал, кабинетов и коридоров. При этом переход из одного «зеленого апартаменты» в другой строится на основе контраста. Каждое новое «помещение» неожиданно для посетителя, участки сада изолированы друг от друга, [...].⁷²³

Demgemäß steht der Venusgarten, ebenso wie der Palast, vor allem für das Symbolische und Metaphorische. Er besteht aus fünf viereckigen Gärten, so dass „blisko siebie posadzone / pięć w jeden ogród ogrody złączone“⁷²⁴ (VI. 19) *nah nebeneinander fünf eingesetzte Gärten / in einem Garten verbunden sind*. Eine

⁷²¹ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 214.

*Ein prächtiger Bau im Grünen
 Ein wunderbarer und geräumiger Garten.
 Niemals weilen Mühe und Elend hier,
 (hier) wohnen Liebe mit Freude nur.
 Dorthin führt Venus den schönen Jüngling,
 da sie sich vor dem bösen Zufall nicht fürchtet,
 und für den so glücklichen Ort den Himmel tauscht,
 dessen natürlicher Ausdruck dieser Ort ist.*

⁷²² Die in diesem Palast eingeschlossene Symbolik wird von Merkur dem Protagonisten genau ausgelegt (VI. 8-17).

⁷²³ Лихачев, Поэзия садов, S. 85.

[...], im Barock werden Park und Garten nicht nur „die Verlängerung des Palastes“, sondern auch „die Analogie des Palastes“ – die Analogie der Palasträume, der Kabinette und Korridore. Wobei der Übergang von einem „grünen Appartement“ zu dem anderen durch Kontrast geschaffen wird. Jeder neue „Raum“ überrascht den Besucher, Gartenteile sind voneinander isoliert, [...].

⁷²⁴ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 217.

hohe Mauer umfasst alle Gärten, an dessen Ecken vier Türme – der fünfte Turm (des Tastensinnes) steht in der Mitte – vorhanden sind. Zu jedem Garten führt ein Tor mit einem eigenen Wächter. Die Beschreibung der Wächter-Sinne folgt Cesare Ripas *Iconologia*. Die fünf Türme, Tore und Gärten versinnbildlichen die fünf menschlichen Sinne.⁷²⁵ Der erste Garten hinter einem Kristall-Saphirtor ist dem Sinn des Sehens gewidmet. Als Wächter wird ihm ein Jüngling in regenbogenfarbigen Kleidern zugeordnet, den ein Geier, ein Luchs (genannt auf Altpolnisch >ostrowidz< (*der Scharfsehende*)), ein Spiegel und ein Schild mit einem abgebildeten Adler begleiten (VI. 22).⁷²⁶ Die irisierenden Farben, Tiere und Gegenstände stehen durch ihre Eigenschaften für den Sinn des Sehens.⁷²⁷ Vor dem Tor des zweiten Gartens wacht ein grün angezogener Jüngling, der in seiner Hand schöne Blumensträuße⁷²⁸ hält und neben dessen Füßen „pies gończy, wietrzny i cuchu ostrego“ (VI. 99) *der witternde Hetzhund mit scharfem*

⁷²⁵ Über die gemeinsamen Elemente zwischen den fünf menschlichen Sinnen und den *quinque gradus amoris* schreibt M. Hanusiewicz in ihrem Buch *Pięć stopni miłości*: „Pentada zmysłów i pentada stopni miłości mają elementy wspólne – *visus* odpowiada zmysłowi wzroku, *allocutio* zmysłowi sluchu, *osculum* zmysłowi smaku, *tactus* zmysłowi dotyku. Oba *loci communes* łączyły się także z podobnymi metaforami, na przykład z metaforą bram ludzkiego ciała. Od Platona wywodzi się obraz zmysłów zamkniętych w cytadeli głowy i będących instrumentami komunikacji ze światem zewnętrzym, później obraz ten wykorzysta Ciceron i stanie się on obiegowym motywem u Minucjusza Feliksa, Ambrożego i innych. [...]. Mimo wszelkich różnic dostrzec można wspólnotę wyobraźni, symboliki liczb, bram, stopni.” Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 35f.

Die Pentade der Sinne und die Pentade der Liebesgrade haben gemeinsame Elemente – visus entspricht dem Sinn des Sehens, allocutio dem Sinn des Gehöres, osculum dem Sinn des Geschmacks, tactus dem Sinn des Tastens. Beide loci communes verbanden sich auch mit ähnlichen Metaphern, zum Beispiel mit der Metapher der Tore des menschlichen Körpers. Von Platon wird das Bild der in der Zitadelle des Kopfes eingeschlossenen Sinne, welche Mittel der Kommunikation mit der Außenwelt sind, hergeleitet; später nutzte Cicero dieses Bild und es wurde ein umlaufendes Motiv bei Minicius Felix, Ambrosius und anderen. [...]. Trotz aller Unterschiede kann eine Gemeinsamkeit der Vorstellungskraft, der Zahlensymbolik, der Tore und der Grade erkannt werden.

Fünf Tore führten ebenso beim Troubadour, Guiraut de Calanso zum Palast der Liebe:

„Zu ihrem Palast, wo sie ruht, gibt es fünf Tore, und wer zwei öffnen kann, durchschreitet leicht die drei (anderen), aber er kann schwer wieder hinauskommen; und in Freuden lebt derjenige, welcher darin bleiben kann; und man steigt dort hinauf auf vier sehr glatten Stufen; aber kein gemeiner und ungebildeter (Mensch) kommt dort hinein, denn (diese Menschen) werden bei den Treulosen in der Vorstadt untergebracht, welche mehr als die Hälfte der Menschheit umfaßt“, zit. nach Curtius, *Europäische Literatur*, S. 502.

⁷²⁶ Vgl. Ripa, Cesare, Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae, Tafel CX *Visus*, S. 110.

⁷²⁷ Auf den Zusammenhang zwischen den Augen und den ihnen verwandten Gegenständen wie Spiegel, Wasser und Glas weist u.a. M. Hanusiewicz hin, vgl. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 64.

In Torquat Tassos *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona* (pol. Übersetzung Piotr Kochanowski) trägt der christliche Ritter Rynald im Liebesgarten der Zauberin Armida „Trefny rynsztunek, wierciadło gładzone,“ (XVI. 20) *eine unreine Rüstung, einen glatten Spiegel*, der den Geheimnissen und dem Zauber der Liebe – wie der Dichter bemerkt – seit langem geweiht ist.

⁷²⁸ Der Sinn des Geruchs wird symbolisch oft als Blumenstrauß dargestellt, vgl. s.v. *kwiat*, in: *Słownik symboli*, Kopalński, S. 182.

Geruchssinn liegt.⁷²⁹ Dieser Garten entspricht dem Geruchssinn und gehört, ebenso wie der erste, zum *OGRÓD UCIECHY* (Lustgarten) des sechsten Gesangs. Vor dem dritten Garten mit dem Silbertor steht ein Jüngling, der mit seiner Geigenmusik die Wild- und Haustiere bezaubert: „harmoniji [...] wódz wyćwiczony / [...] / drogę do słuchu uciechy skazuje“ (VII. 9) *der Harmonie [...] gelehrter Führer / [...] / zeigt den Freudenweg zum Gehör*.⁷³⁰ Im Garten des Gehörsinnes herrschen Musik und Poesie. Der dritte Garten gehört zusammen mit dem vierten Garten des Geschmacksinnes (in der polnischen Ausgabe nicht vorhanden) zum *ROZKOSZY* (Wonne(garten)) des siebten Gesangs. Die Schilderung des fünften Gartens, der dem Sinn des Tastens gewidmet ist, und in dem es zur Erfüllung der Liebe zwischen Adonis und Venus kommt, ist ebenso in der polnischen Ausgabe nicht vorhanden.

Dem Sinn des Sehens werden wichtige Eigenschaften und Funktionen in der Liebesdichtung zugeschrieben.⁷³¹ Durch den ersten Blick kann die Liebe beginnen, wenn der Liebesgott Cupido dies bestimmt. Die Augen sind nicht nur „oknami dusze i bramami, / i prawdziwymi oświecicielami“⁷³² (VI. 36) *die Fenster und Tore der Seele, / und die wahrhaften Lichter*, sondern auch

Żywe zwierciadła, w których jak na jawi
widać to, co się w ludzkich piersiach bawi,
i kędy jawnie dusza swe maluje
afekty, owszem, jaśnie pokazuje:
pogodę śmiechu i burzę żałości,
i chmurę gniewu, i cichość litości,
a co nad wszystko, ognie podniecone
miłości w nich są jawnie wyrażone.⁷³³ (VI. 37)

⁷²⁹ Vgl. Ripa, Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae, Tafel CXIV *Odoratus*, S. 114.

⁷³⁰ Vgl. Ripa, Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae, Tafel CXI *Auditus*, S. 111.

⁷³¹ Über die von Platon ausgehende und in der Neuzeit fortgesetzte, reiche Tradition des Augen-Blick-Motivs, und seine Bedeutung in der barocken Liebesdichtung siehe: Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*, S. 43-64; vgl. Raubo, *Oko i rozum*, S. 190-199; Curtius, *Europäische Literatur*, S. 146.

⁷³² Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 220; vgl. Zimek, *Miłość cienia*, S. 7f.

⁷³³ Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 220.

*Lebendige Spiegel, in denen wie im Wachzustand
das zu sehen ist, was sich in der menschlichen Brust abspielt,
und wo die Seele offen ihre Leidenschaften
abbildet, ja, genau zeigt:
Freude des Lachens, und Gewitter der Wehmut,
und Wolke des Zornes, und Stille des Erbarmens,
und was über alles, leidenschaftliche Feuer
der Liebe sind in ihnen offen ausgedrückt.*

Deswegen nimmt die dichterisch-wissenschaftliche Beschreibung des Auges ganze 15 Strophen (VI. 25-38) in Anspruch, womit die Wichtigkeit dieses Organs hervorgehoben wird. Danach wird Adonis in den unberührten Kräuter- und Blumengarten geführt, der sich in der ihn umfassenden, glänzenden spiegelartigen Mauer reflektiert. Dadurch wird die visuelle Illusion verstärkt und „[...] prawdziwie barokowe zainteresowanie dla gry odbić i refleksów, dla optycznych złudzeń i przeobrażeń, dla metaforycznych spiętrzeń światła, ogni i błyskawic“⁷³⁴ [...] *das echt barocke Interesse an dem Spiel der Spiegelungen und der Reflexionen, an den visuellen Täuschungen und Metamorphosen, an den metaphorischen Anspannungen der Lichter, Feuer und Blitze* angedeutet. In diesem Gartenteil verweilen Pomona, die altitalienische Gottheit der Baumfrüchte⁷³⁵, und Flora, die römische Göttin der Blumen und der Blüten⁷³⁶, zusammen. Die Anwesenheit der beiden Göttinnen weist auf die reichhaltige Ausstattung des Gartens mit Blumen hin. Um den Garten zieht sich eine viereckige überdachte Loggia, die mit vier Toren aus goldenen Gittern ausgestattet ist. Der nach einem quadratischen Plan entworfene Garten gibt die symbolische Bedeutung des Quadrats wieder, welches das Symbol der vollendeten und damit beständigen Form umfriedeter Orte, wie Gärten, Kreuzgänge oder Höfe ist. In ihm spiegeln sich die numinose Weisheit und Vollkommenheit wider, die sich in der Materie (Erde) offenbaren.⁷³⁷ Es ist ein idealer Garten, in dem sich das Numinose mit dem Irdischen und dem Sinnlichen vereinigt.

Die arkadische, junge Gartengesellschaft der Nymphen und Hirten amüsiert sich mit verschiedenartigen Spielen (VI. 42-47) und Freizeitvergnügen (VI. 48f), die an den europäischen, königlichen und aristokratischen Höfen des Barockzeitalters ausgeübt werden. Soll die Flora des Gartens die freie Natura im arkadischen Stil

⁷³⁴ Hanusiewicz, *Pieć stopni miłości*, S. 64.

In den Gärten des 16. und 17. Jahrhunderts stellte man gerne Spiegel auf, die dem „Vergnügen an perspektivischen, illusionistischen und optischen Effekten [...]“ dienen sollten. Maegd, *Was wächst und gedeiht*, S. 73.

⁷³⁵ Vgl. s.v. *Pomona*, in: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 186.

⁷³⁶ Flora ist auch die Göttin der Jugend und des Frühlings. Nach ihr wird die gesamte Pflanzenwelt genannt, vgl. s.v. *Flora*, in: Knaurs Lexikon der Mythologie, Bellinger, S. 153 und in: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 77f.

⁷³⁷ Das Quadrat ist ein Symbol der Begrenzung und somit Symbol der Formgebung. Es steht für das Irdische, im Gegenteil zum Kreis, dem das Himmlische zugeordnet ist. In der Zahlensymbolik entspricht die 4 dem Quadrat, bzw. der Materie oder dem allgemeinen Weltsymbol und bedeutet u.a. Einheit, Eindeutigkeit und Ordnung, vgl. s.v. *kwadrat*, in: *Słownik symboli*, Kopaliński, S. 180.

imitieren, wird das architektonische (künstliche) Element (Loggia) großzügig und kostbar ausgeschmückt. Gold, Edelsteine und vor allem die Kunst (Malerei) werden dem begeisterten Betrachter zur Schau gestellt. In den Darstellungen der >nieme poezyje< (VI. 58) (*stillen Poesien*) wurden die berühmtesten mythologischen Liebesszenen der antiken Götter (VI. 59-75) verewigt.

In der Schlusszene des Sehen-Gartens taucht der prächtig geschmückte Pfau vor den Augen der Gartenbesucher auf.

[...] a w tym idzie po murawie
 ten, który łąkę wyraża w postawie,
 ptak, co oczaste różnymi maluje
 pierze farbami, sam się pokazuje,
 i kraj nadobny, pięknie uzłocony,
 nieskazitelny kwieciem osadzony.
 Ucieszny widok, kto nań patrzeć pragnie,
 Wesoły ogród sam za sobą ciągnie.⁷³⁸ (VI. 79)

Die Herrlichkeit des Vogels, die sich in der irisierenden Farbenvielfalt seines Gefieders und seines prächtigen Schwanzes ausdrückt, erinnert an einen blumendurchwirkten Grasteppich. Der Pfau in seiner Schönheit erscheint wie ein farbenprächtiger frühlingshafter Garten. Venus erzählt ihrem Geliebten Adonis die traurige Liebesgeschichte dieses Vogels, die Grund der Metamorphose des Jünglings in den Pfau (VI. 81-95) geworden ist.⁷³⁹ Unglücklich verliebt wollte er auf Verlangen seiner Auserwählten die goldenen Sterne des Himmels stehlen. Er wurde jedoch von Zeus (röm. Jupiter) – Vater der Götter und Menschen – erwischt und mit der Verwandlung in einen Vogel bestraft. Phoebus (Apollon) drückte ihm aus Mitleid die Sterne in den Schwanz ein. Wegen seiner außergewöhnlichen Schönheit wurde er von Hera (röm. Juno) vor ihren Wagen

⁷³⁸ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 229.

[...] dann geht dieser über den Grasteppich,
 dessen Gestalt eine Wiese wiedergibt,
 Vogel, der (sein) augengemustertes Gefieder
 mit mannigfaltigen Farben bemalt, zeigt sich selbst,
 und einen schönen, wunderbar vergoldeten Rand,
 verziert mit makellosen Blumen.

Ein freudiger Anblick, wer ihn ansehen möchte,
 einen heiteren Garten zieht er hinter sich.

⁷³⁹ Der griechischen Mythologie nach sollen in den Schwanz des Pfaues die hundert Augen des Argos Panoptes eingesetzt sein, vgl. s.v. *Pfau*, in: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 174; *paw*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 305.

gespannt, womit er ihr Hauptattribut wurde. Die Liebesgöttin Venus nahm den Pfau in ihren Garten auf, da er „ [...] kwiatki piękniejsze celuje / i ogród inszym malarstwem farbuję“⁷⁴⁰ (VI. 97) [...] *schönste Blumen übertrifft / und den Garten mit einer anderen Malerei schmückt*. Die liebreizende Gestalt des Pfau erweckt nach neuplatonischer Ansicht in den Betrachtern die Liebe zur Schönheit. Der Pfau repräsentiert zugleich die barocken *complexio oppositorum*. Venus beschreibt den Jüngling in seinem Verhalten und seinen Gedanken einerseits als hochmütigen Burschen, andererseits als bescheidenen liebe- und demutsvollen jungen Menschen. Diese Zwiespältigkeit wird in der Symbolik des Pfau wieder belebt. In den heidnischen Kulturen symbolisiert er – als göttlicher Vogel – den Himmel, die Seligkeit und die Ewigkeit.⁷⁴¹ Im Christentum wird er mit dem himmlischen Wonnegarten in Verbindung gebracht. Er wird >als Teil für das Ganze<⁷⁴² zum Sinnbild des ewigen Frühlings und der künftigen jenseitigen Glorie verklärt.⁷⁴³ Weiterhin genießt er als Prunkvogel in den barocken luxuriösen Gärten besonderes Ansehen. Er schmückt ihn und parallel versinnbildlicht er die Pracht und den aufwändigen Lebensstil seiner Besitzer. Dazu wird ihm im Laufe der Zeit das Symbol des weltlichen Hochmuts, der Eitelkeit und des Pomps zugeschrieben.⁷⁴⁴

Im zweiten Garten der Düfte versucht der Dichter das Unsichtbare und dadurch eigentlich das Unbeschreibbare dennoch in menschliche Worten zu fassen.

Der Besuch der Liebesgöttin und ihrer Gäste wird für den Wächter zur Aufforderung, den Garten neu und würdiger verschönern zu lassen. Der Ausführende – Zephyrus, der sanfte Westwind und Bote des Frühlings – soll seine gesamte Macht dieser Aufgabe zuwenden, damit sogar unfruchtbare nackte Felsen gedeihen könnten (VI. 104) – das Unmögliche soll möglich gemacht werden.

Cokolwiek Hyba wypuszcza wdzięcznego,
co z siebie Hydasz wydaje wonnego,
więc i cokolwiek ptak arabskiej pary
wydaje z swego stosu, kiedy stary,
wszystko to rozsiej, by godność uznała
w tym, co poczuje, co będzie widziała.

⁷⁴⁰ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 232.

⁷⁴¹ Vgl. s.v. *paw*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 305.

⁷⁴² Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, S. 231.

⁷⁴³ Vgl. ebd.

⁷⁴⁴ Vgl. s.v. *paw*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 305.

Niech dają kłosy, przyjąwszy nasienie,
za twoją łaską i same krzemienie.⁷⁴⁵ (VI. 103)

Alles Exotische, Märchenhafte und Mythologische, was in Verbindung mit dem Begriff des Duftes steht, findet der Dichter nennenswert, um dem Rezipienten den Reiz des Duftes begreifbar zu machen. Der sizilianische Berg Hybla – berühmt wegen seiner Fülle von Blumen und Bienen – steht synekdochisch für die Vielfalt der Blumen, welche die natürliche Quelle der lieblichen Düfte sind. Der Name des indischen Flusses Hydaspes (Jehlam) bezieht sich auf das Land Indien, welches zu jener Zeit mit den schönsten Düften assoziiert wird. Über den mythologischen Vogel Phönix wird erzählt, dass er am Ende seines langen Lebens ein Nest aus aromatischen Ästen, Gewürzen und Weihrauchpflanzen baut, in dem er sich selbst verbrennt.⁷⁴⁶ Infolgedessen erfüllen die schönsten Wohlgerüche während seiner Verbrennung die Luft. All diese einzigartigen Aromen sollen vom Botschafter des Frühlings, Zephyrus, in diesem Garten zusammen gebracht werden, damit die Liebesgöttin Gefallen an diesem Ort finden könnte. Die Nymphe Chloris (röm. Flora) – >bogini ziół wieczna< (VI. 105) (*die unsterbliche Göttin der Kräuter*) – steht Zephyrus, ihrem Geliebten (nach anderer Überlieferung ihrem Gatten), zur Seite. Zusammen erwecken sie die Natur des Gartens zu neuem Leben. Die Vielfalt der farbenprächtigen Blumen wird nicht exemplarisch exponiert, sondern metaphorisch in der Schilderung des Mantels der schönen Nymphe dargestellt. Die vielfarbenen Töne des Mantels gibt der Dichter ebenfalls nur gleichnisweise wieder. Die opalisierenden Kleider der Göttin der alles Blühenden Flora und die irisierenden Farben der Regenbogengöttin Iris sollen hiermit bildlich als *pars pro toto* für dessen Schönheit und dadurch für den duftenden Liebreiz der Natur aussagen. Chloris und Zephyrus lösen außerdem „[...] deszcz wonią czystą

⁷⁴⁵ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 235.
*Was auch Hybla Angenehmes verbreitet,
was Hydaspes aus sich Duftiges verströmt,
und was auch der Vogel aus seinem Scheiterhaufen
vom arabischen Rauch gibt, wenn (er) alt (wird),
lass das alles verströmen, damit sie die Würde (darin)
findet, was sie riecht, was sie zu sehen bekommt.
Sollen Felsen selbst, nachdem sie Saat aufgenommen haben,
von deiner Gnade, Ähren gebären.*

⁷⁴⁶ Vgl. s.v. *feniks*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 86; *Phönix*, in: Knaurs Lexikon der Mythologie, Bellinger, S. 399.

napelniony⁷⁴⁷ (VI. 107) [...] *einen mit Duft erfüllten, reinen Regen* aus, der „[...] na zioła, siejąc w obfitości / korzennej rosę pogodną wonności⁷⁴⁸ (VI. 107) [...] *auf die Kräuter, indem er in der Fülle / den lieblichen Tau des Gewürzduftes verbreitet*, niederfällt, um die Natur in ihrer ganzen schwelgerischen Fülle und Leidenschaft zu erwecken. Das Resultat ihrer Arbeit ist erstaunlich.

[...]
 Ziemia w niebieskie podarki ozdobna
 zda się ósmemu niebu być podobna,
 zda się, jakby się Natura ćwiczyła
 w malarstwie, żeby Kunszt przewyciężała.⁷⁴⁹ (VI. 109)

Der irdischen Natur wird himmlischer Glanz verliehen. Ihre Pracht erscheint den begeisterten Betrachtern so wunderschön, dass sie bereit sind, an ihre außergewöhnlichen Kräfte zu glauben. Ins Hyperbolische gesteigert erreicht die Natur in ihrer Schönheit nicht nur die Herrlichkeit des achten Himmels⁷⁵⁰, sondern ist auch im Stande, mit ihrem schöpferischen Können die bildende Kunst (Malerei) zu übertreffen. Hierin zeigt sich das gewagte Concetto des barocken Dichters. Er wagt sich der traditionsgebundenen Ansicht – *ars imitatrix naturae* – zu widersprechen, indem er der Kunst die tonangebende Rolle vor der Natur zuschreibt.

In den metaphorischen und wirklichen Gegenüberstellungen (Farben, Formen, Namen, Kunst etc.) sucht der Dichter nach Worten, mit denen er mittelbar, aber überzeugend den Duft und seine Wirkung wiedergeben kann, da der Geruchssinn in der Hierarchie der menschlichen Sinne direkt nach dem Sinn des Sehens steht. Die Beschreibung der Nase wird in den sechs Strophen (VI. 116-121) vorgenommen. Es gibt nichts Bezaubernderes und Schöneres – erklärt Merkur

⁷⁴⁷ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 235.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd. S. 236.

[...].

*Die mit himmlischen Gaben geschmückte Erde
 scheint dem achten Himmel ähnlich zu sein,
 scheint, als ob die Natur in Malerei
 sich übte, damit sie die Kunst besiegte.*

⁷⁵⁰ Nach Ptolemäus' geozentrischer Weltbildtheorie befand sich die Erde in der Mitte des Weltalls. Die sieben damals bekannten Planeten kreisten um die Erde. Die achte Sphäre war für die Sterne vorgesehen, vgl. s.v. *niebo*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 251.

Adonis (VI. 111) – als „[...] pieszczonych przyjemność wonności, / wielce mogących przychęcić miłości“⁷⁵¹ (VI. 111) *[...] Freude an lieblichen Wohlgerüchen, / welche mehr zur Liebe anregen können*. Deswegen schätzen die Götter, aber vor allem die Liebesgöttin, die Opfer aus Früchten, Blumen und Kräutern höher als die aus den getöteten Tieren.⁷⁵²

Dlategoż ona w tym tak pięknym kraju,
gdzie na mieszkanie chodzi ze zwyczaju,
z wszelkiej piękności, co świat ozdobiła,
co cieszy i co pachnie, zgromadziła.
A jeżeli tej, która tu panuje,
I wszystkim bogom, których świat szanuje,
Wonne zapachy tę pociechę dają,
Jakoż ich ludzie smakować nie mają?⁷⁵³ (VI. 115)

Die Aufzählung der mannigfaltigen Stätten, Völker und Pflanzen, die mit dem Begriff des Duftes assoziiert werden können, wird in den nächsten Strophen (VI. 125-129) fortgesetzt. Jedoch „kto może ziela wyliczyć nieznanę, / pod naszym nigdy niebem nie widane [...]“⁷⁵⁴ (VI. 128) *wer kann unbekannte Kräuter aufzählen, / (die) unter unserem Himmel niemals gesehen wurden [...]*, fragt der Dichter, womit er an den Topos der Unzählbarkeit⁷⁵⁵ anknüpft. „Wszystko łaskawą gwiazdą zgromadziła / Wenera i w te ogrody wsadziła“⁷⁵⁶ (VI. 125) *Alles hat Venus (unter) dem wohlwollenden Stern gesammelt / und in diese Gärten*

⁷⁵¹ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 236.

⁷⁵² Auf ähnliche Weise äußerte Empedokles von Akragas sich über die Verehrungsart der Liebesgöttin zu seiner Zeit:

„Neque Saturnum, neque Iovem, neque ullum deorum,
Reginam tantum Venerem colebant, quam sacris statuis placabant^c,
Animalium picturis, unguentis varia spirantibus,
Sincero myrrhae suffitu ac^d turis suaviter olentis,
Effuso in pavimento^c melle flavo libantes.“

Zit. nach Sarbiewski, *Dii gentium*, S. 116.

⁷⁵³ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 237.

*Deswegen hat sie in diesem schönen Land,
wo sie gewöhnlich zu wohnen pflegt,
von allerlei Herrlichkeit, welche die Welt schmückte,
was erfreut und was duftet, gesammelt.
Und wenn ihr (Venus), die hier herrscht,
und allen Göttern, die die Welt verehrt,
die Wohldüfte diese Freude geben,
wie können die Menschen sie nicht genießen wollen?*

⁷⁵⁴ Ebd. S. 240.

⁷⁵⁵ Vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 168.

⁷⁵⁶ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 239.

gepflanzt, fasst er zusammen. Von dieser Huldigung geht er zu den einzelnen Pflanzen und Blumen über. Die makellose Rose ohne Dornen, der balsamische Myrrhenbaum, die farbenprächtige Tulpe, die weiße Lilie und die Passionsblume fesseln seine Aufmerksamkeit für gewisse Zeit. In der dornenlosen Rose spiegelt sich die wunderbare Macht der vollkommenen Liebe wider (VI. 124). In der Antike war sie der jungfräulichen Göttin Pallas-Athene und im Christentum der Jungfrau Maria geweiht. Im profanen Bereich symbolisiert die Pfingstrose sowohl weibliche Schönheit wie auch ein in Liebe erfülltes Frauenleben.⁷⁵⁷ Die aromatische Myrrhe – der griechischen Mythologie nach Adonis' Mutter⁷⁵⁸ – verfügt über medizinische Wirkungen und kann z.B. als Heilmittel gegen leidenschaftliche Liebe verwendet werden. Sie versinnbildlicht außerdem das Leiden und Auferstehen Christi, Verfolgung, Weisheit, Leidenschaft und Reichtum.⁷⁵⁹ Die Tulpen sind üblicherweise duftlos, aber ihre exotische Pracht fasziniert die Menschen des 17. Jahrhunderts. Ihre opulente Herrlichkeit kann dem Dichter zufolge sogar mit der Kunst rivalisieren.⁷⁶⁰ Weiterhin vergleicht er die

⁷⁵⁷ Vgl. s.v. *Pfingstrose*, in: Symbolik der Pflanzen, Beuchert, S. 263.

⁷⁵⁸ Gemäß der zahlreichen, mythologischen Überlieferungen, die mit der Zeit immer reicher ausgeschmückt wurden, verliebte Myrrha (a. Smyrna) sich in den eigenen Vater, den König Kinyras. Diese naturwidrige Liebe sollte die Rache der Liebesgöttin Aphrodite (röm. Venus) sein, da sie sich von ihrer Mutter Kenchreis beleidigt fühlte. Kenchreis hielt sich selbst (oder ihre Tochter) für schöner als die Göttin. Myrrha widerstrebte ihre verbotene Neigung und sie versuchte, sich zu erhängen. Ihre Amme errettete sie vor dem Tod. Sie half ihr auch, das Bett ihres Vaters unerkannt zu betreten. Als der König das entdeckte, wollte er seine Tochter töten und verfolgte sie mit gezücktem Schwerte. Die Verfolgung endete, je nach Quelle, in einem Wald, auf einer Insel oder in Arabien, indem Myrrha von den Göttern in einen Myrrhenbaum verwandelt wurde. Wütend soll Kinyras dem Baum noch einen Hieb mit seinem Schwert beigebracht haben, nach anderer Darstellung verwundete ein Eber den Baum. Aus dieser Wunde, oder Ovid zufolge mit Hilfe der Lucina, gebar der Myrrhenbaum Adonis, den späteren Geliebten der Aphrodite, vgl. s.v. Roscher, Artikel: *Adonis*, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Sp. 69-71; *Myrrha*, in: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 148; *mirra*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 226.

⁷⁵⁹ Vgl. s.v. *mirra*, in: Słownik symboli, Kopaliński, S. 226.

⁷⁶⁰ Einerseits wurde der Tulpe aufgrund ihrer späten Einführung in Europa keine eigene Symbolik zugeschrieben. Sie wurde erst im 16. Jahrhundert aus dem Orient mitgebracht (vgl. s.v. *Pflanzenmoden*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 203). Andererseits „ist sie (am Anfang ihrer europäischen Karriere B. R.) eine Blume der Monarchen, der Hochgeborenen und der Reichen, sehr wertvoll, in Gärten gehütet, unzugänglich. Die Zeitgenossen erdachten ihr eine Seele. Sie sagten, sie drücke Eleganz und vornehme Nachdenklichkeit aus. Sogar ihr Gebrechen, den Mangel an Duft, hielt man für die Tugend der Enthaltbarkeit. In der Tat, ihre kühle Schönheit hat einen sozusagen introvertierten Charakter. Die Tulpe läßt sich bewundern, sie weckt aber keine heftigen Gefühle. Sie ist der Pfau unter den Blumen.“ Herbert, *Der Tulpen bitterer Duft*, S. 20f.

Im 17. Jahrhundert brach in Holland eine folgenschwere Tulpenmanie aus. Durch das irrationale und spekulative Handeln mit Tulpen verarmten viele der Beteiligten in kurzer Zeit, und nur wenige konnten dabei Gewinne erzielen. Deswegen wird die Tulpe – vor allem im niederländischen Stillleben jener Zeit – einerseits zum Symbol des Status, andererseits zum Symbol der Verantwortungslosigkeit und des Leichtsinnes, vgl. Volkmann, *Märchenpflanzen, Mythenfrüchte, Zauberkräuter*, S. 126.

farbenfrohen Frühlingsboten mit den kostbarsten Stoffen des Orients, da das Morgenland auch die ursprüngliche Heimat der Tulpen war, um ihre Schönheit ausführlich zu schildern. Die weiße Lilie widmet der Dichter dem französischen König Ludwig dem Dreizehnten aus dem Bourbonengeschlecht, dessen Wappen die Lilie zierte. Überraschend folgt den vier erwähnten Pflanzen die Schilderung der Passionsblume⁷⁶¹, deren ursprüngliche Heimat im >niebieskim ogrodzie< (VI. 140) (*himmlischen Garten*) sein musste, wenn sie solche „[...] przygody / w małym teatrze i smętne obchody“⁷⁶² (VI. 140) [...] *Ereignisse / und traurige Erlebnisse im kleinen Theater* darstellt, resümiert der Dichter erstaunt. Die hier erwähnten Blumen mit ihrer unterschiedlichen Zugehörigkeit wachsen dennoch in friedlichem Nebeneinander und bilden eine harmonische Gartenkomposition mit den anderen Blumen. In diesem Garten soll später selbst der Hauptheld Adonis nach seinem tragischen Tod als eine purpurrote Anemone erblühen⁷⁶³, was die

Die Tulpen spielten selbst in der bildenden Kunst des Barock eine wichtige Rolle. Die exotische Schönheit und die wachsende Popularität der Tulpen wurden schnell von den Malern aufgenommen. Ein großes Interesse wurde ihnen im Stillleben des 17. Jahrhunderts – besonders im niederländischen – entgegengebracht. Sie kommen vor allem in den so genannten Vanitas-Bildern vor, in denen sie an die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens erinnern sollen.

⁷⁶¹ Die ersten Passionsblumen (lat. *Passiflora*) kamen im 17. Jahrhundert aus dem subtropischen und tropischen Mittel- und Südamerika nach Europa. Heute sind in der Gattung *Passiflora* viele verschiedene Arten und Sorten bekannt. Die Palette der Farbtöne umfasst fast allen Farben von Weiß über Gelb und Blau bis hin zu einem leuchtenden Spektralrot.

Die wunderschönen exotischen Passionsblumen beeindruckten nicht nur Biologen und Naturforscher, sondern sie gaben auch wegen ihrer bizarren Gestalt Anlass zu besonderen Deutungen ihrer symmetrisch strahlenden Blüten. Den Blüten der Passionsblume wurde ein tiefer geistlicher Sinn zugeschrieben. Man sah in ihnen eine symbolische Darstellung der Passion Christi. Diesem Umstand verdankt die Passionsblume auch ihren Namen. Die Griffel wurden mit den drei Nägeln gleichgesetzt, mit denen Jesus ans Kreuz genagelt worden ist. Der so genannte >Androgynophor<, eine Säule, die aus den mit den Griffeln verwachsenen Staubfäden besteht, versinnbildlicht die Martersäule. Die Staubfäden stellten die Geißeln dar. Der Blütengrund mit seinen fünf blutroten Tropfen kann als die fünf Wundmale Christi gedeutet werden und die ungelappten Blütenblätter als Lanzenspitzen der römischen Soldaten. Der Fruchtknoten gilt als Sinnbild für den Kelch des letzten Abendmahls. Der delikate Strahlenkranz dagegen erinnerte an die Dornenkrone, vgl. s.v. *Passionsblume*, in: *Die Blumen in Sage und Geschichte*, Strantz, S. 449f und http://botgart.uni-bonn.de/o_samm/allmonat_det.php?id=44, Abruf am 23. 12. 2006.

⁷⁶² Marino/Anonim, *Adon*, Bd. 1, S. 242.

⁷⁶³ Die Liebesgeschichte zwischen Adonis und Venus endet mit dem tragischen Tod des jungen Liebhabers, trotzdem stirbt er nicht für immer für sie. Er darf in ihrem Garten in der Gestalt einer Blume wieder erblühen, was davon zeugen sollte, dass die echte Liebe über den Tod hinausgehen kann.

Die alten Völker sehen in Adonis einen Vegetationsgott. Sein Fest findet im Frühling oder im Hochsommer statt. Eine besondere Rolle bei Adonifesten spielen die so genannten >Adonisgärtchen<. In Blumentöpfen werden schnell wachsend und welkende Pflanzen gezüchtet, welche den Wechsel der Vegetation durch die Jahreszeiten symbolisieren. Der Frühling wird mit dem Kommen des jungen Gottes gleichgesetzt, welcher zu dieser Zeit ein Liebesverhältnis mit einer (Fruchtbarkeits-)Göttin auf Erden haben sollte. Im Hochsommer stirbt er und wird mit lauter Klage beigesetzt. Der Herbst und der Winter versinnbildlichen seinen Aufenthalt im Reich des Todes. Im Frühling wird seine Wiederauferstehung und Rückkehr auf die Erde jubelvoll gefeiert, vgl. Roscher, Artikel: *Adonis*, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 1, Sp. 74, 76.

Blumen >srodze przerażone< (VI. 133) (*schrecklich entsetzt*) als Vorahnung spüren. In dieser Passage werden die Blumen nicht nur als Symbolträger für die von ihnen symbolisierten Eigenschaften verwendet, sondern durch die auf sie übertragenen, menschlichen Gefühlen zudem anthropomorphisiert. Zu dieser Zeit entfalten nur noch die Tulpen und die Passionsblume eine neue und bis dahin unbekannte exotische Schönheit neben den alten und vertrauten Sorten der weißen Lilien oder der Myrrhe. Außerdem berühren die oben angesprochenen Blumen durch die ihnen von der Tradition zugeschriebene, symbolisch-metaphorische Bedeutung sowohl die profanen wie die sakralen Sphären. Der Dichter bedient sich dabei der vielseitigen Symbolik der Blumen, indem er sie nach eigenem Interesse einsetzt (z.B. die weiße Lilie als Lob an den Herrscher). Der Barockdichter knüpft hiermit zeremoniell an die Idee des *concors discordia vel discors concordia*⁷⁶⁴ an und erreicht damit den im Barock geschätzten Effekt der *meraviglia*. Diese eigenartige Zusammensetzung der Blumen spiegelt gleichzeitig den barocken Zeitgeist wider, von dem ebenso die Gartenkunst des 17. Jahrhunderts betroffen ist.

С этим же «театральным» характером барочных садов связана и другая их черта - стремление к музейности, стремление превращать сады в своего рода кунсткамеры, выводить в садах редкие растения, особенно редкие плоды. [...]. Мода населять сады редкими растениями объяснялась не только стремлением к «коллекционированию», но и характерным для Барокко тяготением к эффектам «преодоления материала».⁷⁶⁵

Die Pracht des Gartens des Geruchsinnes vervollständigen die aus immergrünem Buchs und bunten Blumen kunstvoll gestalteten Parterres (in Form des Pfaus) und die aus grünen Büschen und Efeu fantasievoll geformten Gestalten (Drache, Platte und Schiff), welche die *topiari*-Mode repräsentieren.⁷⁶⁶ Zum Schluss erscheinen

⁷⁶⁴ Sarbiewski, Praecepta poetica, S. 4.

⁷⁶⁵ Лихачев, Поэзия садов, S. 80.

Mit dieser <<theatralischen>> Eigenschaft der Barockgärten ist noch eine andere Besonderheit verbunden – das Streben nach dem Museumshaften, die Neigung, die Gärten in eine Art Kunstkammer zu verwandeln, in denen seltene Pflanzen, besonders seltene Früchte zu züchten sind. [...]. Die Mode, die Gärten mit seltenen Pflanzen auszustatten, erklärte sich nicht nur mit der Neigung zum Sammeln, sondern auch mit der für das Barock charakteristischen Vorliebe zum Effekt <<der Überwindung des Materials>>. (Hervorhebungen im Original).

⁷⁶⁶ Dimitrij S. Lichačev bezeichnete dies auch als „барочная шутливость“ *die barocke Scherzhaftigkeit*. Лихачев, Поэзия садов, S. 77.

vor den Gästen die personifizierte menschlichen Empfindungen, wie Freude, Wonne, Ehrgeiz, Anmut, Vornehmheit etc. Sie fesseln Adonis und Venus mit den Blumenketten aneinander und führen sie zur in der Nähe schlafenden Liebe (Cupido). Die Schilderung dieses Gartens wird mit der Episode über die turbulente Kindheit Cupidos und seine bössartigen Handlungen (VI. 153-206) abgeschlossen, über welche seine Mutter, die Liebesgöttin, persönlich berichtet. Ihre Erzählung beendet sie mit der Warnung vor der Liebe: „Strzeż się od tego tyrana srogiego, / bo z nim nie zyszczesz nigdy nic dobrego“.⁷⁶⁷ (VI. 206) *Schütze dich vor diesem schrecklichen Tyrann, / da du mit ihm nie etwas Gutes erreichst.*

Als nächster Garten wird der Garten des Gehörsinnes besichtigt, in dem der Bote der Götter die Funktion und den Bau des Ohres erläutert (VII. 11-17), wobei die polnische Übersetzung an dieser Stelle lückenhaft ist bzw. lückenhaft überliefert wurde. Diesen Garten bewohnen zwei Schwestern: Poesie und Musik. In diesem Teil des Gartens freilich zieht die Vielfalt der zahllosen Vögel die Aufmerksamkeit des jungen Liebhabers auf sich.⁷⁶⁸ Die Vögel erfüllen den ganzen Raum mit ihrem Zwitschern, da sie keinen Käfig kennen und ihre Flügel uneingeschränkt bleiben. Ihr Aufenthalt im Garten der Liebesgöttin ist ungezwungen und freiwillig. Die Liste der Vogelnamen ist lang und vielfältig. Diese Reichhaltigkeit drückt sich sowohl in der Größe, Farbe und Gattung der Vögel aus, wie auch in ihrer Herkunft, Verhalten und Rolle.

Neben den bekannten, einheimischen Vögeln zählt der Dichter ebenso die exotischen, märchenhaften und mythologischen auf. Eine besondere Verehrung wird der kleinen Nachtigall, der Königin der Sänger und der Nacht, erwiesen.⁷⁶⁹

Ale nad wszystkie ptaki, co latają
i które wdzięczne pienie rozgłaszają,
wypuszcza swój dech drżący i pieszczony
syrena leśna, słowik wyćwiczony,
i takim kształtem miarkuje swe noty,
że się skrzydlatej zda być mistrzem roty;
dzieli na różne kształty swoje krzyki
i jeden język na różne języki.⁷⁷⁰ (VII. 32)

⁷⁶⁷ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 255.

⁷⁶⁸ Adonis wird später selbst in den Papagei verwandelt (XIII. 156-164) und bereits als Vogel wird er ein mit Trauer und Bitterkeit erfülltes Liebeslied singen, da er seine Geliebte in den Armen eines anderen Liebhabers (des Mars) sieht (XIII. 189-214).

⁷⁶⁹ Die Geschichte des Singduells zwischen der Nachtigall und einem unglücklichen Liebhaber und die des Todes des kleinen Sängers vermittelt die polnische Übersetzung leider nicht. Der siebte Gesang endet mit der 33. Strophe, in dem erst der einmalige Gesang der Nachtigall gelobt wird.

In der Tradition der Liebesdichtung nimmt der liebeliche Vogel eine besondere Position ein.⁷⁷¹ Hauptsächlich ist die traditionsgebundene enge Beziehung zwischen der Nachtigall und der Königin der Blumen, der Rose, bekannt. Die Rose kann – als Attribut der Venus – unmittelbar mit der Liebe gleichgesetzt werden. Besingt die Nachtigall die Rose, preist sie gleichzeitig die Liebe und dadurch die Liebesgöttin selbst.

Abgesehen von der besonderen Bedeutung des Venusgartens im Kontext des ganzen Werkes⁷⁷² lässt sich sagen, dass die dargestellten Venusgärten alle Voraussetzungen und Bedingungen eines von höchstem Glück und Freude erfüllten Liebesgartens nachbilden. Sie sind wie ein >Fest aller Sinne<.⁷⁷³ Alles, was man sich wünschen könnte, ist in diesen Gärten vorhanden. Sie symbolisieren nicht nur die menschlichen Sinne, sondern sie erfreuen auch vollkommen. Die Liebenden, die das Himmlische und das Irdische verkörpern, bewegen sich in einem umschlossenen geselligen Raum, in einem „>irdischen Paradies von himmlischer Schönheit<<“⁷⁷⁴, in dem Fantasie und Wirklichkeit miteinander verbunden sind. Der Garten, der deutlich vom Geist der barocken Gartenkunst⁷⁷⁵ und ihrer charakteristischen „Vielfalt der Gestaltungsformen, die [der] Liebe zu überraschenden Effekten, die [der] Üppigkeit der Formen, die [der] Häufung der

⁷⁷⁰ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 264.

*Aber über alle Vögel, die fliegen
und die liebeliche Gesänge verbreiten,
gibt ihre zitternde und schöne Stimme
die Waldsirene, die vollkommene Nachtigall,
sie beherrscht ihre Noten auf solche Weise,
dass sie der Maestro der geflügelten Rotte zu sein scheint;
sie teilt ihre Töne auf mannigfaltige Weise
und eine Stimme in verschiedene Stimmen*

⁷⁷¹ Vgl. Heinz-Mohr/Sommer, Die Rose, S. 102-112.

⁷⁷² Siehe: Grubitzsch-Rodewald, Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinos „Adone“, S. 98-106.

⁷⁷³ Volkmann, Unterwegs nach Eden, S. 107.

Das entspricht auch dem Konzept der Gartenkunst des Barock. In dieser Epoche entwickelt sich das Pathos des Überflusses. Das Streben nach Pracht in Farben und Düften nimmt stark zu. Die Wassergeräusche werden durch vergrößerte und zahlreichere Fontänen intensiver. Die Mode der Duftsträucher, Bäume und Blumen, die zusätzlich noch geometrischen Formen unterworfen werden, popularisiert sich. Die Natur wird dramatisiert und es kommt zum Streben nach der Verschmelzung der Künste. Alle menschlichen Sinne sollen intensiv angesprochen und beeinflusst werden, vgl. Лихачев, Поэзия садов, S. 76.

⁷⁷⁴ Volkmann, Unterwegs nach Eden, S. 114.

⁷⁷⁵ Marinos literarische Gartenschilderung korrespondiert mit dem Hauptkonzept der Barockgärtner, die sich bemühen, ihren Gärten eine neue Symbolik durch Verbindung von wissenschaftlichen Begriffen mit herkömmlichen Symbolen zu verleihen. Sie streben danach, auf der kleinstmöglichen Fläche die größtmögliche Vielfältigkeit zu schaffen. Die Gärtner streben danach mit ihren Gärten, eine Vorstellung der Welt zu präsentieren, die zugleich einen wissenschaftlichen und symbolischen Inhalt enthalten soll. Demzufolge werden die Gärten in eine Art Bildrätsel verwandelt, um die Betrachter zum Nachdenken, Staunen und zur Bewunderung zu bewegen, vgl. Лихачев, Поэзия садов, S. 81.

Sinngewandungen, eine [einer] Tendenz zum Wunderlich-Grotesken, [...], die [der] Vorliebe für kraftvolle Ausdrucksformen⁷⁷⁶ beeinflusst ist, beglückt den Besuchenden und regt zum Genuss seiner sinnlichen und geistigen Darbietungen an. Demgemäß erscheinen seine großzügige Herrin und die von ihr hier angebotene Liebe ebenso glücklich, gesellig und sündenlos.⁷⁷⁷

Wenn auch der Garten der weltlichen Liebe zunächst kummerfrei und paradiesähnlich erscheint, wird sein Glanz und Glück – im Gegenteil zum Garten der heiligen Liebe – vom Tode und der Vanitas überschattet, d.h. die Schönheit des Gartens kann auch vergänglich sein und drückt auf diese Weise eine höhere Wahrheit aus, nämlich die Vergänglichkeit des Irdischen. Nicht nur der Pflanzenreichtum untersteht dem Tod, sondern selbst die Protagonisten (Procerynas Geliebte, Adonis).

Im 14. Lied des Symeons aus dem zweiten Chor der Junggesellen raubt die Vergänglichkeit – hier dargestellt durch den Winter – den Gärten ihre frühlingsfrische Herrlichkeit und sommerliche Üppigkeit.

Już słońce co dzień niżej wieczorem zapada,
a jesień coraz <bliżej> przystępuje blada,
na które ukwapliwe i nagłe jej przyście
wiednieje trawa, mdleje smaragdowe liście.

Za nią w te-ż tropy dybią czasy niewesołe:
niszczęją wirydarze, lasy stoją gołe,
zła chwila prace letnie w ogrodach pustoszy,
lud rozkoszny z folwarków ku domowi płoszy.

Po chwili ostre wichry, gdy się z zinnem zwadzą,
ostatek ozdób wdzięcznych przeszłej wiosny zglądzą:
splądrują winohrady zarodne do czysta,
chłodnikom zielonego nie zostawią lista.⁷⁷⁸ (V. 1-12)

⁷⁷⁶ Bazin, DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst, S. 163.

⁷⁷⁷ J. M. Rymkiewicz hebt in seinem Buch *Myśli różne o ogrodach* (Diverse Gedanken über Gärten) hervor, dass epikureische Gärten der Renaissancedichter oder Liebesgärten der Dichter des Barock ebenfalls Gärten der Unschuld waren. Die sinnliche Liebe wurde damals gerne als unschuldig und makellos bezeichnet. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, S. 204.

⁷⁷⁸ Zimorowic, S., Symeon (II. 14), in: ders., *Roksolanki*, S. 72.

*Schon geht die Sonne täglich abends früher unter,
und der blasse Herbst kommt immer näher,
wegen dessen eiligen und plötzlichen Kommens
welkt das Gras, verdorren smaragdgrüne Blätter.*

*Hinter ihm schleichen traurige Zeiten auf seinen Spuren:
Lustgärten verfallen, Wälder stehen leer,
schlechte Zeit verhindert Sommerarbeiten in den Gärten,*

Die kalte Herbstzeit zwingt alle zu Gedanken ans Verlassen der Gärten (des Draußen) und zur Suche nach einem neuen angenehmen und warmen Ort (in der Stadt). Wird der Garten wegen des herannahenden Winters verlassen, wird sein Bild in den Herzen der jungen Menschen in die Stadt mitgenommen, um dort in ihrer Liebe und Zuneigung symbolisch wieder zu erblühen, weil die glückliche Liebe die Quelle des neuen Lebens und der Kraft und stärker als der Tod selbst (Hld 8,6) ist. Auf diese Weise wird der Garten in den Kreis des Lebens, der Liebe und des Todes herangezogen und wird zu einem bedeutsamen Teil von ihnen. Aufgrund ihrer hohen und vielseitigen Symbolik erhalten der Garten und seine Elemente einen fast obligaten Status in der barocken Dichtung.

3.1.4 Der Garten der unerwiderten Liebe

„Der ganze Barock besitzt eine fundamentale Doppelstruktur, die sich auch im Stil der Epoche, einem antithetischen Stil *par excellence* ausdrückt.“⁷⁷⁹ Die antithetischen Verbindungen oder Gegenüberstellungen von Begriffen wie *pax – bellum*, *vita – mors*, *dies – nox*, *lacrimae/aqua/nix – ignis* etc. genießen im Barock eine besondere Vorliebe. Nach diesem Schema lässt sich ebenso das Motiv des Liebesgartens betrachten. Einerseits erscheint der von der Liebesgöttin Venus und ihrem Sohn Cupido regierte Garten als Ort des höchsten Glücks und der Anmut, in dem sich die Pracht und die Schönheit der Natur in ihrer Vollkommenheit entfaltet⁷⁸⁰, andererseits ist der Garten der weltlichen Liebe der Ort des Kummers und der Täuschung, in dem sowohl schöne Pflanzen und angenehmes Klima vorhanden sind wie auch Unkraut, giftige Kräuter und labyrinthische Wege.

Ein schönes und anschauliches Bild des Liebesgartens ist im Werk *Nadobna Paskwalina* Samuel Twardowskis (1655) (Schöne Paskwalina) zu finden. Der Garten befindet sich im Besitz der Liebesgöttin Venus, die sich, ähnlich einer irdischen Dame, in der Hauptstadt Portugals niederlässt. Die poetische

(und) vertreibt fröhliches Volk aus den Höfen in die Häuser.

*Einen Moment später vernichten kalte Winde, wenn sie mit Kälte streiten,
den Rest des schönen Schmucks des vergangenen Frühlings:
sie verwüsten fruchtbare Weinreben,
sie lassen den Hainen kein grünes Blatt zurück.*

⁷⁷⁹ Büdel, Francesco Petrarca, 10f.

⁷⁸⁰ Vgl. das Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*.

Schilderung dieses Besitztums bringt die Idee der Einheit von Gebäude⁷⁸¹ und Garten und die eines Gleichgewichts zwischen den Bauten und Pflanzen zum Ausdruck, die man seit der Renaissance in realen Gärten häufig herzustellen versuchte.⁷⁸²

[...]. Czemu wydrożone
 Z górnych okna kryształów tym więcej dodają
 Widoku i splendoru, gdy się otwierają
 Na rozkoszne ogrody i rózańce włoskie,
 Które sama natura i fawory boskie
 Tak różno ubarwiły, że śmiertelne wdzięki
 Ani dzieła nawyższe ludzkiej żadnej ręki
 Nic przed nimi nie mają. Tak o białość z sobą
 Róże spór z lilijami, tak swoją ozdobą
 Różne wiodą tulipy, tak rozkoszną wonią
 Nardy z rozmarynami, że którzy tych bronia,
 A owym co uwłoczą i z cery ich sądzą,
 Jako Parys przed laty barzo w tym poblądzą.
 Ganki zaś ich około bluszczem posnowane
 Umbry czynią południe i spasy kochane
 Mile się przechodzącym. [...].⁷⁸³ (V. 106-121)

Im Vergleich zum Bild des von S. Twardowski kostspielig und ausdrucksvoll geschmückten Palastes stellt der eher bündig beschriebene Garten zuvor eine weitgehend realistische Vision dar. Aus den Kristallfenstern des Gebäudes lässt sich das Panorama der >rozkoszyh ogrodów< (*anmutigen Gärten*) und >różańców włoskich< (*italienischen Rosengärten/Rosariums*) genießen. In den

⁷⁸¹ Die Schilderung des Gartens ist in die Deskription des Venuspalastes integriert (V. 73-106, 121-130).

⁷⁸² Vgl. Bazin, DuMont's Geschichte der Gartenkunst, S. 60; Ciołek, Ogrody polskie, S. 32.

⁷⁸³ Twardowski, Nadobna Paskwalina. Punkt I, S. 10.

[...]. *Welchen die aus Bergkristallen (heraus)geformten Fenster noch mehr
 Aussicht und Glanz verleihen, wenn sie sich öffnen
 Den anmutigen Gärten und italienischen Rosengärten,
 Welche die Natur selbst und göttliches Wohlwollen
 So mannigfaltig mit Farben ausschmückten, dass weder weltliche (wörtlich: sterbliche) Reize
 Noch die größten Werke der menschlichen Hand
 Nichts vor ihnen bedeuten. So streiten miteinander über das Weiß
 Rosen mit Lilien, so (streiten) über ihren Pomp
 Mannigfaltige Tulpen, so (streiten) über ihren lieblichen Duft
 Narden mit Rosmarin, so dass (diejenigen), welche diese verteidigen,
 Und jenen etwas schmälern und nach der Gesichtsfarbe beurteilen,
 Sich wie Paris vor Jahren sehr irren werden.
 Ihre mit Efeu umwachsenen Loggias dagegen
 Spenden Mittags Schatten und geliebte Muße
 Den angenehm Lustwandelnden. [...].*

folgenden Versen entfaltet S. Twardowski – der Dichter des Lichts und des Kolorits⁷⁸⁴ – ein märchenhaftes Bild des Gartens, allmählich verrät der Garten seinen ungewöhnlichen Ursprung. Er wurde nicht von menschlicher Hand entworfen, sondern durch die Natur selbst und durch >fawory boskie< (*göttliches Wohlwollen*). Die bewusst ausgewählten Elemente – Blumen (Farbe), Kräuter (Duft), Loggias (Forma) – bewegen die Imagination und die Sinne des Betrachters⁷⁸⁵ und weisen gleichzeitig auf die paradiesischen Züge⁷⁸⁶ des Gartens hin. Sie bewirken, dass die Besucher schnell die Außenwelt vergessen. Die Szenerie des Venusgartens wird vor allem durch Blumen mit traditionell hoher symbolischer Bedeutung erfüllt. Die weißen Rosen und Lilien, die schmückenden und farbenprächtigen Tulpen⁷⁸⁷ und die wohl duftenden Narden und der Rosmarin werden personifiziert, indem sie sich um den Vorrang an Farbe, Duft und Schönheit streiten. Die himmlische Harmonie des Miteinanders ist ihnen fremd.⁷⁸⁸ Sie sind erfüllt von weltlicher Eifersucht und Hochmut. Die Blumen gleichen sich in ihrer strahlenden Pracht und Köstlichkeit so sehr, dass sie sich sogar dem Urteil des Paris⁷⁸⁹ nicht beugen. Die Besucher können nicht nur die Herrlichkeit der Blumen bewundern, sondern auch Erquickung und Muße im Schatten der mit Efeu bewachsenen Loggias genießen. Das Spiel mit den Blumenfarben, d.h. zwischen den verschiedenen Weißtönen und zwischen weiß und bunt, mit den Düften (Balsam- und Kräuterpflanzen) und mit Formen und Farben (Loggias,

⁷⁸⁴ Vgl. Ślaski, *Posłowie*, S. 186.

⁷⁸⁵ Vgl. Pliszka, *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego, S. 259.

⁷⁸⁶ In der Geschichte der Gartenkunst spielt der Gedanke des numinosen, paradiesischen Ursprungs des Gartens immer wieder eine wichtige Rolle.

„Сад - это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочесть» Вселенную. Вместе с тем сад - аналог Библии, ибо и сама Вселенная - это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад - книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада - рай, [...]. Это представление о саде как о рае остается надолго - во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в.“ Лихачев, *Поэзия садов*, S. 19.

Der Garten ist das Abbild des Universums, das Buch, aus dem man das Universum «lesen» kann. Außerdem ist der Garten das Gegenstück der Bibel, da das Universum selbst so etwas wie eine materialisierte Bibel ist. Das Universum ist eine Art von Text, aus dem man Gottes Willen liest. Aber der Garten ist ein besonderes Buch: es spiegelt nur das Gute und Vollkommene in der Welt wider. Deswegen bildet das Paradies die Hauptbedeutung des Gartens, [...]. Die Vorstellung des Gartens als Paradies, bleibt noch lange – sie bleibt in allen Stilen der Gartenkunst des Mittelalters und der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert (erhalten).

⁷⁸⁷ Mehr über die Symbolik und die Bedeutung der Tulpe siehe im Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*, S. 227, Fußnote 760.

⁷⁸⁸ Vgl. das Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*, S. 228f.

⁷⁸⁹ Das Urteil des Paris hat eine lange Deutungstradition, die das Verhalten des antiken Helden negativ beurteilt hat. In dieser Form war sie auch der polnischen Barockliteratur bekannt, vgl. Kornilowicz, *Erotyzm i miłość w lit. pol. XVII wieku*, S. 76.

Schatten, dunkelgrüne Efeublätter) weist auf die barocke Empfindsamkeit des Dichters hin, dessen Darstellungsstil sich fast schon als impressionistisch bezeichnen lässt.⁷⁹⁰ Trotz des >Streites der Blumen<, der dem statischen Gartenbild auch Dynamik und Lebendigkeit vermittelt, stellt S. Twardowski in seinen Versen auf kurze, aber gleichzeitig malerische Weise ein idyllisches Gartenbild dar, in dem die Göttin der sinnlichen Liebe ihre zahlreichen Verehrer herzlich empfängt. Der Blick auf die Sitten und das Verhalten der Gartenbesucher wird dem Leser vom S. Twardowski jedoch verwehrt. Vor allem aus der Handlung und dem Kontext des ganzen Werkes lässt sich erkennen, dass die Herrin des Gartens, Venus, und ihr Anwesen mit einer moralischen Abwertung versehen werden. Als Paskwalina, die Hauptheldin und Antagonistin der Venus, „złe [...] szafowanie / Talentami danemi i rozumem z nieba“ (II. 938f) *die falsche [...] Anwendung / der geschenkten Gaben und der Vernunft des Himmels* begreift, macht sie sich auf den Weg der Buße und besucht den heiligen Hain der Juno. Sie nimmt Abschied von ihrem bisherigen Leben und gründet ein >Kloster<, das als positives Gegenbild zum Venusgarten verstanden werden soll. Der Garten der weltlichen Liebe verfällt, der Liebesgott Cupido erhängt sich.

Breiter ausholend liefert das von Piotr Kochanowski ins Polnische überlieferte Epos *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa*⁷⁹¹ (1618) (Goffredo oder das befreite Jerusalem Torquato Tassos) das Motiv des verzauberten Liebesgartens. Der Dichter wählt das Motiv des Gartens zweimal als Ort der Handlung seines Werkes. In beiden Fällen gehört der Garten der Zauberin Armida, die mit ihren Reizen Menschen anlockt. Im zehnten Gesang führt sie eine Rittergruppe dorthin, „[...] Gdzie była ogród pyszny uczyniła“⁷⁹² (X, 62) *[...] Wo sie einen prächtigen Garten gestaltet hat*. Die den Zaubergarten umschließende Landschaft, die von den Rittern zuerst erblickt wird, erinnert vielmehr an einen Kreis von Dantes Inferno als an einen Ort der Liebe. Der verbrannte Boden und ein starker, über dem stehenden, sumpfigen Wasser schwebender Gestank umgeben das Schloss und den Garten. Die gärtnerische Anlage dagegen verkörpert einen typischen *locus amoenus*.

⁷⁹⁰ Auf die besondere Empfindsamkeit, Visualität und Kunst des Barock macht Estreicher in seiner Kunstgeschichte aufmerksam, vgl. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, S. 464.

⁷⁹¹ Torquato Tasso (1544-1595) schrieb sein Epos *La Gerusalemme liberata* im Jahre 1575 nieder. Die polnische Übersetzung folgte den drei anderen europäischen Übersetzungen: der spanischen (1587), der französischen (1593) und der englischen (1600), siehe: Hernas, *Barok*, S. 203.

⁷⁹² Kochanowski, *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona*, Bd. 1, S. 327

Tam zawżdy nieba świeciły pogodne.
 Przez cały się rok łąki zieleniały.
 Między mirtami wesołemi chłodne
 Gdziekolwiek stąpił wiatry powiewały.
 Szum z drzew pachnących sny czynił łagodne.
 Fontany wody przejrzyste strzelały.
 Ptastwo śpiewało, a we śródku nowy
 Stał dziwnie piękny pałac marmurowy.⁷⁹³ (X. 63)

Die Nebeneinanderstellung von *locus horridus* und *locus amoenus* soll das zwiespältige Wesen der Liebe vergegenwärtigen. Nicht der geistige Genuss steht hier im Vordergrund, sondern die körperlichen Genüsse. Üppig gedeckte Tische, schöne Dienerinnen und die wunderschöne und unterhaltsame Herrin dieses Gartens sollen die Aufmerksamkeit der christlichen Ritter von ihrem Ziel und ihren Aufgaben ablenken. Die Ablehnung der Forderungen der heidnischen Schönheit – gegen den christlichen Glauben zu verstoßen und ihrem Anführer den Gehorsam zu versagen – erweckt in ihr Zorn und Rachegefühle. Der Garten wird ihnen zum trüben Gefängnis.

Auch der Garten der Zauberin Falsyrena⁷⁹⁴ wird dem schönen Jüngling Adonis zum Gefängnis, der den lieblichen Venusgarten⁷⁹⁵ plötzlich verlassen musste (*Adon Marino/Anonim*). Der Geliebte der Venus trifft während seiner Flucht auf eine neue, ihm unbekannt Welt, auf ein „[...] kraj wesoły nad wesołe [...], / kraj zbyt ucieszny, wesoły i zdrowy“⁷⁹⁶ (XII. 159) [...] *fröhliches Land, das fröhlicher als alle anderen war [...], / ein sehr wohliges, frohlockendes und gedeihliches*

⁷⁹³ Ebd.

Dort schienen immer ungetrübte Himmel.

Wiesen grüntens durchs ganze Jahr.

Unter fröhlichen Myrrhen, egal wohin

Du deine Schritte lenktest, erquickende Winde wehten.

Das Rauschen von duftenden Bäumen rief wohlige Träume hervor.

Aus Fontänen schoss klares Wasser.

Vögel sangen, und in der Mitte

Stand, seltsam schön, ein neuer Marmorpalast.

⁷⁹⁴ Der Name ist bereits ein Wortspiel: Falsa Sirena – die falsche Sirene, die mit ihren lockenden Reizen die Menschen betört und ins Verderben führt. Eine Zauberin Falsirena, welche die Menschen betört, taucht auch in dem satirisch-allegorischen Roman „El Criticón“ (3 Teile, 1651, 1653 und 1657) des Spaniers Baltasar Gracián auf.

⁷⁹⁵ Vgl. das Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*, S. 217-232.

⁷⁹⁶ Marino/Anonim, Adon, Bd. 1, S. 280.

Land. Pracht und Herrlichkeit dieses Gartens offenbaren sich ebenso in seiner Form wie auch in seinem Materialreichtum.

Gankami z winnych macic otoczony
ogród na cztery rozciąga się strony.
W nim cztery drogi pod sznur wymierzone
są, we dwa rzędy cedrami sadzone.
W jedno się miejsce okrągłe ściągają,
a z siebie samych wdzięczny krzyż składają.
Stółkom, co był<y> wkoło rozstawione,
namiot czyniło pokrycie zielone. (XII. 160)

Piasek jest złoto, a wody kryształ,
brzegi są smelce, a srebro kanały,
a tam, kędy się wody rozwodziły,
perły zbyt srogie wszytek kraj zdobiły.
Ogród po płotach miasto kwiatków ślicznych
miał drogich kupę kamieni rozlicznych.
Świeże na ciepło, na mróz ma zielone
ziele gałęzie, z szmaragów robione.⁷⁹⁷ (XII. 163)

Der Garten ist Werk und Zeugnis der Zaubermacht und -kunst seiner Herrin. Die liebreizende Falsyrena lässt sich von allen nur denkbaren Kostbarkeiten aus der reichen und mannigfaltigen Pflanzen- und Mineralienwelt umgeben. In der Mitte des Gartens steht eine Wasserquelle, wie es für den barocken Gartenbau und die poetische Gartendarstellung beinahe obligatorisch ist. Als schönstes Element an diesem Garten ist jedoch die Vereinigung der beiden Welten hervorzuheben. Die roten Rubinrosen, die kostbaren Diamantlilien, das wunderbare Saphirveilchen oder der prächtige Topazmohn erblühen überall. Glänzende Goldpflanzen und

⁷⁹⁷ Ebd.

*Ein mit Loggias aus Weinreben umgebener
Garten breitet sich nach allen Seiten aus
In ihm gibt's vier schnurgrade Wege
(die) mit Zedern in Doppelreihen bepflanzt sind.
Sie ziehen sich auf einer runden Stelle zusammen,
und stellen selbst ein Kreuz dar.
Über Säulen, die rings aufgestellt waren,
formte die grüne Decke ein Zelt.*

*Der Sand ist Gold, und Wasser Kristalle,
Ufer sind Emailen, und Silber Kanäle,
und dort, wo sich die Wasser teilen,
schmückten sehr kostbare Perlen das ganze Land.
Statt schöner Blumen hatte der Garten an den Zäunen
eine Menge von zahlreichen Edelsteinen.
Ist es warm, haben die Pflanzen frische Zweige
Die grünen, aus Smaragden bestehenden, (wenn es) kalt ist.*

Bäume sprießen mühelos aus dem fruchtbaren Boden empor und gedeihen in großer Hülle und Fülle, so dass sie den Sonnenschein übertreffen. Der Garten erscheint kostbar und prächtig, aber im Gegensatz zum Venusgarten entseelt und kalt. Kein Vogellied erklingt in ihm, kein menschliches Lachen und Singen ist hier zu hören und kein lieblicher Wind zu spüren. Adonis wird von der Zauberin herzlich empfangen. Seine Schönheit entflammt sie und deswegen möchte sie ihn um jeden Preis in ihrem Reich behalten. Der schöne Jäger lehnt ihre Liebe ab und will zu seiner Geliebten Venus zurückkehren. Falsyrena sperrt ihn ein und versucht, ihn durch Zauber und List für ihre unheilbare Liebe zu gewinnen. Ihre Bemühungen bleiben jedoch erfolglos. Als es Adonis endlich gelingt ihr Reich zu verlassen, schwört ihm die enttäuschte und liebeskranke Zauberin Rache, die in der Zukunft mittelbar zu Adonis Tod führt. Sie selbst verlässt ihre wunderbare menschliche Gestalt und verwandelt sich in ein Ungeheuer.

Die täuschende Herrlichkeit des Liebesgartens wird ebenso in der Schilderung des zweiten Gartens der Armida auf dem Berg der Fortuna-Insel aufgegriffen. Der mutige christliche Ritter Rynald gelangt gegen seinen Willen in diesen Garten. Nur dank ihrer Zauberkunst kann Armida ihn dorthin bringen und festhalten. Die in Rynald verliebte Zauberin singt ihn zuerst mit ihrem süßen Gesang in den Schlaf und transportiert ihn dann, gefesselt mit Blumenketten, durch die Lüfte an diesen heimlichen Ort, an dem sie ihn ungestört betören will. Dort beschenkt sie ihn mit einem verzauberten Spiegel, der „[...] do tajemnic zdawna obrócone / Miłości [...]“⁷⁹⁸ (XVI. 20) [...] *zu den Geheimnissen der Liebe seit jeher / gedreht* [...] ist. Dadurch wird der Garten dem „[...] triebhaften Schattenbereich zugeordnet.“⁷⁹⁹ Zugang und Ausgang des Gartens sind durch zahlreiche Behinderungen versperrt. Den „[...] trudno dostapiony, / Dla nierównych skał y ostrych kamieni“⁸⁰⁰ (XV. 46) [...] *Wegen holpriger Felsen und scharfer Steine, / schwer zugänglichen* Berghang bedeckt Armida zusätzlich mit Schnee. Seinen Fuß dagegen lässt sie von schrecklichen Ungeheuern und wilden Tieren (XIV. 73) bewachen. Auf der Spitze des Berges warten weitere verzauberte Hindernisse auf die unerwünschten Besucher, wie beispielsweise eine mit tödlichem Lachen >verschmutzte< Quelle, vergiftete Speisen, verlockende listige Weiber, Irrwege

⁷⁹⁸ Kochanowski, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, Bd. 2, S. 154.

Dazu vgl. das Unterkapitel 3.1.3 *Der Garten der Venus*, S. 219, Fußnote 727.

⁷⁹⁹ Volkmann, Unterwegs nach Eden, S. 119.

⁸⁰⁰ Kochanowski, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, Bd. 2, S. 139.

und verirrnde Labyrinth.⁸⁰¹ All dies ist unter ihrer illusionären Schönheit verborgen.

Der Garten selbst erscheint im ersten Moment als ein idyllischer und friedlicher Ort. In seiner musterhaften Schönheit kann er leicht mit der Schilderung eines Paradiesgartens gleichgesetzt werden.

A skoro ścieżki przebyli wąpliwe,
Uyrzeli pyszny ogród, a w niem ciekące
Wody przejryste y kryształ y żywe,
Chłodne doliny, pagórki kwitnące,
Szczepy rokoszne, drzewa urodziwe,
Kwiecie barwiste y zioła pachnące;
A co wdzięczności więcej przydawało,
Misterstwa nie znać, co wszystko działało.

Zda się, [uprawne tak się z zaniedbanem
Miesza] że wszystko natura sprawuie;
A czasem, że to wzorem z niey wybranem
Misterstwo czyni y iey naśladuie.
Ktemu – sposobem ledwie zrozumianem,
Y wiatr y drzewo, wiedma tak czaruie,
Że wiecznie kwitnie, wieczny owoc dawa,
Gdy ieden wyńdzie, drugi się dostawa.⁸⁰² (XVI. 9-10)

Diese Assoziation entsteht infolge der Verwendung von typischen paradiesischen Zügen und repräsentativen Aspekten und Elementen des *locus amoenus*. Das kristallklare Wasser, die angenehme Kühle spendenden Täler, die mit Blumen bedeckten, malerischen Hügel und die Vegetation in ihrer vielfältigen und übernatürlichen Fülle wurden sowohl kunstvoll wie auch naturnah in diesem

⁸⁰¹ Zur Bedeutung und negativen Darstellung des Labyrinths und der Irrwege in der religiösen Dichtung siehe das Unterkapitel 2.4.1 *Das Labyrinth als Gegengarten*.

⁸⁰² Kochanowski, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, Bd. 2, S. 150.

*Als sie die Irrgänge durchquerten,
Erblickten sie einen prächtigen Garten, in ihm fließendes
Klares Wasser und eilende Kristalle,
kühle Täler, blühende Hügel,
Liebliche Reize, wunderbare Bäume,
Irisierende Blüten und duftende Kräuter;
Und, was den Reiz (noch) mehr erhöhte,
Die Kunst war nicht zu entdecken, die das alles bewirkte.*

*Es scheint [das Künstliche mischt sich mit
Dem Natürlichen], dass alles die Natur erschafft;
Und manchmal, dass die Kunst es nach einem aus ihr ausgewählten Muster
Macht und sie nachahmt.
Auf diese – kaum begreifbare Weise,
Sowohl den Wind wie den Baum, verzaubert die Zauberin so,
Dass er ewig blüht, ewig Früchte trägt,
Knospt das eine, reift das andere.*

Garten gezaubert. Die zahlreichen Vögel bereiten den Ohren vergnüglichen Genuss im Einklang mit der Wind- und Wassermusik.

Die mit Liebe und Glücksgefühl erfüllte Flora und Fauna kündigen keinesfalls sünd- oder lasterhafte Züge an. Aber bereits der Gesang eines Vogels im bunten Federkleid mit einem roten Schnabel macht klar, dass dieser Garten einer leidenschaftlichen Sinneslust gewidmet wurde. Er singt von Jugend, Liebe und Vergänglichkeit (XVI. 14f). Die schnell vergehende, zerbrechliche Existenz der schönen Rose ist das Subjekt seines metaphorischen Liedes. Die Rose ist hier das Sinnbild des der Zeitlichkeit unterstellten menschlichen Lebens. Sie repräsentiert gleichzeitig das Vanitas-Motiv, dem der Dichter das Carpe diem-Motiv (das Pflücken der Rose – die Erfüllung der Liebe) gegenüberstellt⁸⁰³: „Zbieraymy różą pożądnę miłości - / Dziś, owszem zaraz, póki nie przeminie“⁸⁰⁴ (XVI. 15) *Wir sollen die Rose der begehrten Liebe pflücken - / Heute, ja sofort, solange sie nicht vergeht*. Dies und die anziehende Schönheit des Gartens mit der verführerischen Zauberin sind jedoch aufgrund der christlichen Werte, die der Dichter vertritt, ablehnend und negativ gezeichnet. Über Rynald wird gesagt: „psuie się nędznik w onem swoim czasie“⁸⁰⁵ (XVI. 19) *der Elende verfällt zu dieser Zeit*. Diese sündige Liebe verwandelt ihn in einen weichlichen Mann, der ohne seine Geliebte nur die Leere empfinden kann.

Napieściwszy się y z niem swoje żarty
Skończywszy, w on czas miłego żegnała.
Potem wyszedzszy, czarnoksięskie karty
Podług zwyczaju we dnie przeglądała.
A on sam został w ogrodzie zawarty,
Z którego piędzą wyniść mu nie dała.
Tak pilnowała swego miłośnika.
Że kiedy bez niey, stał za pustlnika.⁸⁰⁶ (XVI. 26)

⁸⁰³ Mehr zum Vanitas- und Carpe diem-Motiv siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebesprache* S. 169-175.

⁸⁰⁴ Kochanowski, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, Bd. 2, S. 152.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 153.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 156.

Nachdem sie ihre Liebkosungen und Zärtlichkeiten mit ihm beendet hatte, nahm sie darauf Abschied vom Geliebten. Dann entfernte sie sich, (und) schaute Zauberbücher Nach der Gewohnheit tagsüber durch. Und er blieb alleine im Garten eingeschlossen, Aus dem sie ihm keinen Fußbreit zu machen erlaubte. So bewachte sie ihren Liebhaber, Dass er ohne sie, als Einsiedler war.

Erst die Botschaft von zwei Rittern Goffredos lässt seinen >alten< ritterlichen Geist wieder aufleben und der junge Mann verlässt den Garten und dessen Herrin. Die traumhafte „[...] Gartenzeit, die Episode individueller Hingabe an >Natur< und >Weib<, ist vorbei“.⁸⁰⁷ Palast und Garten lösen sich auf und verschwinden im Nichts, Armida entfernt sich vom kahlen Berg. Wenn der Aufenthalt im Garten im Original tatsächlich als traumhaft bezeichnet wird, so entspricht das der Vorstellung der (irdischen) Welt als Traum oder Fiktion voller Täuschungen, wie es später exemplarisch in dem spanischen Theaterstück *La vida es sueño* (Das Leben ist ein Traum, 1677) von Pedro Calderón de la Barca ausgeführt wird. Ein weiteres wichtiges Element des Barock ist die Enttäuschung, d.h. die Aufdeckung der Täuschungen des Lebens und des menschlichen Verhaltens als falscher Schein.⁸⁰⁸ Beide Elemente scheinen hier bereits angesprochen zu sein, da der Garten verschwindet, nachdem Rynald nicht mehr auf die verlockenden Täuschungsmanöver der Zauberin eingegangen ist. Er hat sich also der Scheinwelt der Armida verweigert.

Bei Szymon Zimorowic betritt Melani, der Sänger des zweiten Chors der Junggesellen, freiwillig den Garten der Liebe, der ihm zuerst als ein Paradies erscheint:

Gdym do twego ogródeczka niedawno w maju
przyszedł, rozumiałem, że był wzięty do raju,
obaczywszy rozmaitość bujnego zioła:
to fijołki, to rozmaryn stoi dokoła,⁸⁰⁹ (V. 1-4)

Diese Illusion wird jedoch schnell zerstört. Die nicht erfüllten erotischen Erwartungen lassen den Werbenden, der in Regen und in Dunkelheit im Garten umsonst wartet, begreifen, dass er an anderer Stelle nach seinem Glück suchen

⁸⁰⁷ Volkman, *Unterwegs nach Eden*, S. 120 (Hervorhebungen im Original).

⁸⁰⁸ Vgl. Hess: Artikel: *Moralistik*, in: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, S. 200.

⁸⁰⁹ Zimorowic, S., Melani (II, 20), in: ders., *Roksolanki*, S. 79.

*Als ich dein Gärtchen vor kurzem im Mai
betrat, glaubte ich, dass ich ins Paradies aufgenommen wurde,
da ich die Vielfalt der üppigen Kräuter sah:
hier die Veilchen, dort der Rosmarin stehen herum,*

muss.⁸¹⁰ Der Aufenthalt im Liebesgarten kann nicht nur erfolglos, sondern auch schmerzhaft werden.

Piękna dziewico,
moja siostrzyco,
w twoim ogrodzie
gdy ja do roże
palce przyłożę,
ciernie mię bodzie.

Dla tego strachu
Nie chcę zapachu
więcej zakuszać,
nie chcę i kwiata
przez wszystkie lata
śliznego ruszać.⁸¹¹ (V. 1-12)

Der Ich-Sprecher fürchtet sich vor der im Garten wachsenden dornigen Rose, die ihn mit ihrem wunderbaren Duft zwar lockt, aber zugleich mit den Dornen schmerzhaft verletzt. So leicht kann der verzauberte Liebesgarten in einen betäubten Liebesgarten verwandelt werden.

Das kummervolle Bild des betäubten Liebesgartens verarbeitet auch Jan Andrzej Morsztyn in dem Gedicht *Ogród miłości* (Liebesgarten). Das Bild des Gartens wird schrittweise anhand der Aussagen des lyrischen Ichs vorgestellt. Als Ausgangspunkt der Rede über die eigenartige Einrichtung des Liebesgartens dienen die gärtnerischen Tätigkeiten Cupidos: er jätet Unkraut (V. 4). Der Venussohn Cupido besucht ab und zu den Garten seiner Mutter und arbeitet in ihm unbewaffnet als >fleißiger und friedlicher< Gärtner. Diesem Bild folgen

⁸¹⁰ Auch diese Einsicht, dass der Garten nur eine Illusion und das wahre Glück dort nicht zu finden ist, steht in der Tradition der barocken Enttäuschungsthematik.

⁸¹¹ Zimorowic, S., Pawencja (III, 5), in: ders., *Roksolanki*, S. 79.

*Schöne Jungfrau,
meine Schwester,
in deinem Garten
wenn ich die Rose
mit Fingern berühre,
sticht mich der Dorn.
Aus dieser Angst
will ich keinen Duft
mehr wagen,
ich will keine schöne Blume
über alle Jahre
auch berühren.*

Verse, die stark substantiviert sind. Der lyrische Ich-Sprecher zählt sinnlich wahrnehmbare Konkreta aus dem Bereich *hortulus* (Kräuter, Unkraut, Labyrinth, Blumen, Früchte, Fontäne, Gärtner) auf, mit welchen er die Abstrakta (Hoffnung, Versprechen, Leiden, Tränen, Unehrllichkeit, Spaß) metaphorisch gleichsetzt.

Nie zawsze strzały Cupido zawodzi,
 Czasem łuk złoży i bez broni chodzi
 I gospodarskiej pilnując pogody,
 Gracuje z trawy pafijskie ogrody.
 W ogrodzie jego zioła są nadzieje,
 Chwast – obietnice, które wiatr rozwieje,
 Męczeństwa, posty są suche gałęzi,
 Labirynt – pęta, w których swoje więzi,
 Niewola – kwiatkiem, owocem jest szkoda,
 Fontaną - oczy i gorzkich łez woda,
 Wzdychania - letnim i miłym wietrzykiem,
 Nieszczerość - łapka, figiel ogrodnikiem,
 Szalej, omylnik, to są pierwsze zioła,
 Które głóg zdrady otoczył dokoła;
 Nadto ma z muru nieprzebyte płoty,
 Gdzie wapnem - troska, kamieniem - kłopoty.⁸¹²(V. 1-16)

Der Garten, in dem Schierling und Asarine als giftige Kräuter der Hoffnung, Blumen der Gefangenschaft, Früchte des Frevels, Weißdorn des Verrates und Unkraut des leeren Versprechens wachsen, durch den der Seufzer-Wind weht, in dem eine mit bitteren Tränen entspringende Fontäne und ein verwirrendes Fessel-Labyrinth vorhanden sind, ist von einer festen Mauer umgeben, die aus dem

⁸¹² Morsztyn, J., A., Ogród miłości, in: ders., Wybór poezji, S. 54.

Nicht immer legt Cupido Pfeile auf,

Manchmal legt (er) den Bogen hin und bewegt sich ohne Waffe

Er wirtschaftet fleißig

Und paphische Gärten befreit er von Unkraut.

In seinem Garten heißen Kräuter Hoffnung,

Unkraut – Versprechen, welche der Wind zerstreut,

Leiden, Fasten sind trockene Zweige,

Labyrinth – Fesseln, in welchen er Ihm-Gehörende gefangen hält,

Gefangenschaft – eine Blume, Frevel - eine Frucht,

Fontana – Augen und Wasser der bitteren Träne,

Seufzen – ein sommerlicher und angenehmer Wind,

Unehrllichkeit – eine Falle, Ulk – ein Gärtner,

Schierling, Asarine, das sind die wichtigsten Kräuter,

Welche ein Weißdorn umfasste;

Dazu hat er unüberwindbare Zäune aus Mauern,

Wo Mörtel – Kummer, wo Stein – Sorgen.

Mörtel des Kummers und den Steinen der Sorgen zusammengesetzt wurde.⁸¹³ Eine fantasievolle Falle der Unehrlichkeit und ein Narr als Gärtner sind ebenfalls vorhanden. Im Gedichtausklang kommt es zum Wechsel der Perspektive, da sich das im Garten der weltlichen Liebe aufhaltende bzw. gefangene lyrische Ich (1.Sg.Präs.), welches sich bisher in der Rolle des Erzählers äußerte, sich persönlich zu Wort meldet.

Jam w tym ogrodzie przedniejszym kopaczem,
 Ja wsiawszy moję tęsknicę i płaczem
 Skropiwszy, orzę skały twardej Tatry,
 Wisłę uprawiam i żnę płone wiatry.⁸¹⁴ (V. 17-20)

Das lyrische Ich ist nicht nur ein kurz vorbeigehender Besucher in diesem trübsinnigen Garten, sondern ein >Arbeiter<, der in ihm fleißig, fast vorbildlich, gärtner. Es sät metaphorische Samen der Sehnsucht und begießt sie mit den eigenen, bitteren Tränen. Aber als Pointe am Ende des Gedichtes kann der lyrische Sprecher seine Arbeit nur hyperbolisch mit der Bearbeitung der harten Tatrafelsen und des Weichselwassers und als deren Ergebnisse mit der metaphorischen Ernte eines Windes vergleichen. Aus den sinnbildlichen Gleichsetzungen und der metaphorisch-hyperbolischen Pointe entsteht das betrübte Gartenbild der weltlichen Liebe, das dem kummervollen Gefühlszustand des lyrischen Ichs entspricht.

In dem Gedicht *Przechadzka* (Spaziergang) lässt J. A. Morsztyn das kummervolle lyrische Ich hingegen in einem >anderen< Garten nach Muße und Trost suchen. Es spricht den Garten als seinen besten Freund vertrauens- und hoffnungsvoll an. Auf diese Weise entsteht ein intimer Monolog, in dem der Zustand eines verliebten Mannes zum Ausdruck gebracht wird.

⁸¹³ Die Schilderung dieses Gartens erinnert an die weltlichen Gärten in der religiösen Dichtung, in der derartige Deskriptionen als Gegengärten des himmlischen Gartens dargestellt wurden, vgl. das Unterkapitel 2.2 *Der Garten der heiligen Liebe*, S. 50f.

⁸¹⁴ Morsztyn, J., A., *Ogród miłości*, in: ders., *Wybór poezji*, S. 54.

*Ich bin der Tüchtigste, der diesen Garten umgräbt,
 Ich, nachdem ich meine Sehnsucht gesät und (sie) mit Tränen
 Begossen habe, schinde harte Tatrafelsen,
 Bestelle die Weichsel und ernte unfruchtbare Winde.*

Ogrodzie wdzięczny, niech mi wolno będzie
 Przechadzki dziś po tobie zażyć i z swoimi
 Smutkami twe uciechy w jednym zmieszać rzędzie
 I zażyć wczasu pod cieniami twymi.⁸¹⁵ (V. 1-4)

Der unglücklich verliebte Gartenbesucher findet im Garten gemäß der Tradition der Liebeslyrik⁸¹⁶ jedoch keine lindernde Entspannung. Hyperbolisch und ostentativ offenbart er: „[...] ,choćby był wpośród ogrodu rajskiego“ (V. 6) [...], *wenn ich im Paradiesgarten wäre*, fände er (ich) keine Ruhe vor dem schmerzenden Liebesfeuer. Sein Leid verleitet ihn dazu, alles um ihn herum nur verneinen zu können. Auf ähnliche Weise bringt Sydoni, ein schwarz gekleideter Ritter aus dem Liebesepos *Adon*, seine Gefühle zum Ausdruck (XIV. 247-251).⁸¹⁷ Der phönizische Thronfolger verliebt sich in die königliche Tochter Doryzbe, deren Vater er im Kampf getötet hat. Argene, Doryzbes Mutter, schwört ihm Rache. Trotzdem sucht der unglücklich Verliebte nach einer Möglichkeit, um sich in der Nähe der Königtochter aufhalten zu dürfen. Er nimmt die Stelle des Gärtners im königlichen Garten Doryzbes ein. Die gärtnerischen Tätigkeiten und der unmittelbare Kontakt mit den Gartenpflanzen verstärken bei ihm zuerst nur seinen Liebeskummer, wobei diese Liebesgeschichte nach zahlreichen wechselhaften Geschehnissen glücklich endet (XIV. 342-395).

⁸¹⁵ Morsztyn, J., A., Przechadzka, in: ders., Wybór poezji, S. 69.

*Holdseliger Garten, möge mir heute gestattet sein
 Einen Spaziergang durch dich zu genießen und mit meinen
 Kümmernissen deine Reize in einer Reihe zu vereinigen
 Und mich der Muße in deinen Schatten zu erfreuen.*

⁸¹⁶ Seit den Zeiten der Troubadoure spricht man über zwei Möglichkeiten der Schilderung der Natur. Einerseits spiegelt sich in der Natur der innere Zustand des glücklich verliebten Liebhabers wider – die frühlingshafte Sonne scheint, die Flora erwacht nach dem langen, kalten Winter wieder, die Vögel singen, etc. Andererseits stellt der unglücklich Verliebte seinen kummervollen inneren Zustand der Natur gegenüber. Er versichert, dass der Frühling ihn nicht erfreuen und der angenehme Wind ihn nicht erquicken kann. Nichts kann ihm in seinem Liebeskummer Linderung verschaffen, vgl. Brahmer, Petrarkizismus in der polnischen Lyrik des 16. Jahrhunderts, S. 68.

Die zweite Möglichkeit verwendet z.B. J. A. Morsztyn im Gedicht *Chłód daremny* (Die vergebliche Kühle). Das lyrische Ich sucht nach einer Erquickung vor der Hitze der Sommersonne und der brennenden Liebe. Der Ich-Sprecher bewegt sich auf zwei Ebenen, einer realistischen und einer metaphorischen. Spenden ihm die zahlreichen Bäume ihren erholsamen Schatten, „zaraz te pustki miłość opanuje.“ (V. 30) *nimmt die Liebe diesen Raum sofort in Besitz*. Die Suche scheint vergeblich zu sein, „gdy w sobie noszę ogień i z nim chodzę“ (V. 32) *wenn ich in mir ein Feuer trage und mit ihm gehe*, klagt der verliebte Mann.

(Morsztyn, J., A., Chłód daremny, in: ders., Utwory zebrane, S. 159).

⁸¹⁷ Es kann sein, dass sie unmittelbar oder mittelbar J. A. Morsztyn als Vorbild gedient haben.

Über die Verbindungen zwischen Marinos und J. A. Morsztyns Dichtung siehe: Nowicka-Jeżowa, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino.

So entdecken die beiden Sprecher Sydoni und das lyrische Ich J. A. Morsztyns in jedem kleinsten Teil des Gartens ein verwendbares Vergleichselement für ihren inneren Zustand. Die zahlreichen Blumen und Kräuter, auch das grüne Gras bzw. die Zahl der Grashalme in dem Gedicht *Przechadzka* erinnern sie an die Schmerzen. Ein Stein, ein Felsen oder ein versteinertes Baum werden von den unglücklich Verliebten mit ihrer harten und kalten Dame gleichgesetzt. Die Irrwege und Labyrinth spiegeln ihre erfolgs- und hoffnungslose Liebessituation wider. Der Hauch des Windes ist dagegen gleich ihren Seufzern, „[...] , których z boleściami / Miłość [...] gwałtem aż z serca dobywa“⁸¹⁸ (V. 31f) [...] *welche die Liebe / [...] mit Schmerzen und Gewalt aus dem Herzen zieht*. In J. A. Morsztyns Gedicht ruft das liebevolle Verhalten der Vögel zueinander zusätzlich eine mit Eifersucht erfüllte Klage des Verliebten hervor. Die Tätigkeiten des fleißigen Gärtners, der für die Schönheit und Pracht des Gartens sorgt (der Ritter spricht hier aus eigener Erfahrung), führen ihnen die bisherigen fruchtlosen Bemühungen um die Zuneigung der Auserwählten vor Augen.

Jeślim na kwiatków kiedy odwilżenie
zeszłych w największe letnie upalenie,
prowadził w różne rozdzielone strugi
od najbliższego źródła srebrne strugi,
głębokie rzeki i żywe strumienie,
które jak morze łało utrapienie,
i mętne wody, które wynikały,
wiecznych <łez>, z serca, przed oczyma stały.⁸¹⁹ (XIV. 249)

Jeśli też jeden szczepek sadi w drugi
Albo z nadzieją plonu zasiewa ogrody,
Ja myślę: ten w nadziei – ty za swe posługi
Ani łaski proś, ni czekaj nagrody.⁸²⁰ (V. 37-44)

⁸¹⁸ Morsztyn, J., A., *Przechadzka*, in: ders., *Wybór poezji*, S. 71.

⁸¹⁹ Marino/Anonim, *Adon*, S. 404.

*Wenn ich auch den Blumen zur Erquickung,
(die) während der größten Sommerhitze verwelkten,
die von der nächsten Quelle, in verschieden getrennten
Strahlen silbernen Wasserstreifen zuführte,
tiefe Rinnsale und lebendige Bäche,
welche den Kummer wie ein Meer ausströmten,
und trübe Wasser der ewigen Tränen, welche aus den Herzen
fließen, standen (mir) vor Augen.*

⁸²⁰ Morsztyn, J., A., *Przechadzka*, in: ders., *Wybór poezji*, S. 71.

*Wenn er auch ein Pfropfreis auf ein anderes anpfropft
Oder mit der Hoffnung auf die Ernte die Gärten besät,
Ich denke: er hat die Hoffnung – du sollst für deine Dienste
Weder um Gnade bitten, noch Belohnung erwarten.*

Jan Andrzej Morsztyn schließt die hyperbolisch-metaphorische Aufzählung, in der die Gegenüberstellung – der positiv projizierende Garten und der unglückliche männliche Ich-Sprecher – eine Hauptrolle spielt, mit einer überraschenden Pointe ab. Der Werbende nimmt Abschied vom Garten und macht sich auf die Suche nach einem anderen, in dem er eine schnellere Belohnung erwartet. Dementsprechend lässt sich sagen, dass die >kleinen Gärtchen<, in denen die Liebenden eine >persönliche< Enttäuschung erleben, nicht so negativ beurteilt werden, wie die >großen<, die moralisch oder religiös verurteilt werden. Sie müssen nicht verschwinden und in ihnen drohen niemandem ernsthafte Folgen. Sie werden ironisch betrachtet, schnell verlassen oder gegen andere eingetauscht. Die in diesem Unterkapitel beispielhaft angesprochenen Gärten stellen die irdische Welt symbolisch als schön, aber trügerisch oder kummervoll dar, um die für den Barock typische moralische Überzeugung zu veranschaulichen, dass die äußere Schönheit der irdischen Welt oft nur eine Illusion ist. Im Fall der Kloster- und Mariengärten kann die irdische Schönheit der Gärten und ihrer Pflanzen und Blumen auch Ausdruck der wahren Schönheit der göttlichen Ordnung oder Symbol für die religiöse und moralische Vorrangstellung Marias sein. Die weltlichen Gärten sind zunächst sozusagen >an sich< oder >ursprünglich< schön, und werden dann >nur< wegen der moralischen oder religiösen Vorstellungen der Dichter abgewertet. Die Gärten sind nur scheinbar schön, aber weil sie dem Trug oder der bloßen körperlichen Liebe dienen, stellen sie sich am Ende auch trügerisch oder kummervoll heraus. Der Leser soll möglicherweise selbst diese Täuschung erleiden und die Gärten zunächst für schön halten, um dann im Verlauf oder am Ende der Gedichte diese als Illusion zu entlarven.

S. Twardowski schildert den Garten der Venus zwar als äußerlich schön, aber auch als hochmütig. Bei Tasso/Kochanowski steht der Garten inmitten einer hässlichen Landschaft, ist von schrecklichen Hindernissen umgeben und erweist sich durch sein Verschwinden als Schein und Trug. Bei S. Zimorowic erweist sich der Garten zwar als schön, aber aufgrund der enttäuschten Erwartungen und der schmerzhaften Dornen auch als leidvoll. Ebenfalls kummervoll ist die Vergeblichkeit des gärtnerischen Bemühens bei Morsztyn und in der Gestalt des Ritters Sydoni im *Adon*, auch wenn im letzteren Fall die Liebesgeschichte eigentlich doch glücklich endet.

3.2 Der Garten in der Dichtung des Landadels

Die literarische Darstellung des Gartens in der Dichtung des polnischen Landadels des 17. Jahrhunderts steht vor allem im Zusammenhang mit dem Lobpreis des Landlebens.⁸²¹ Die Thematisierung des *kondycja ziemiańska* (landadligen Daseins) beginnt in der Renaissance in den Prosawerken Mikołaj Rejs, hauptsächlich im *Żywot człowieka poczciwego*, (Leben eines ehrbaren Menschen) und im *Ziemianin* (Landmann) Jakub Ponętowski.

Besonders zu erwähnen ist hier die Dichtung *Pieśń Panny XII* (Das Lied der zwölften Jungfrau) Jan Kochanowskis, in dem der Dichter als Hauptthema seiner lyrischen Aussage das Lob der „[...] ’wieśnich wczasów i pożytków’, afirmacja uroków i radości wiejskiego bytowania“⁸²² [...] ’ländlichen Muße und Nützlichkeiten’, *Zustimmung zu den Reizen und Freuden der ländlichen Existenz* anstimmt. Damit versucht sich J. Kochanowski als erster in der polnischen Dichtung wie auch in der Dichtung des Landadels an der Vereinigung von Poesie und Landleben.⁸²³

Das Motiv des heimatlich-dörflichen Landlebens und der ruralen Landschaft weist über die Renaissance hinaus bis in die Antike zurück.⁸²⁴ Dem Vorbild der antiken

⁸²¹ Seit dem 15. Jahrhundert lässt sich ein unaufhaltbarer Prozess der Veränderung in der polnischen Gesellschaft beobachten. Der Adelstand (*szlachta*) verwandelt sich allmählich aus dem Ritterstand in den Stand des Landadels, dieser Prozess ist im 16. Jh. abgeschlossen. Der >ziemianin< *Landmann* repräsentiert nicht nur den neuen gesellschaftlichen Rang, sondern auch die neuen sozialen, ideologischen, kulturellen und moralischen Werte. Die landwirtschaftlichen Beschäftigungen bekommen nun eine neue (positive) Anerkennung und Wertschätzung. Im 16. Jahrhundert führt der wirtschaftliche Aufschwung zum schnellen Wachstum des Wohlstands des Landadels. Demzufolge ruft die gute, stabile landwirtschaftliche Konjunktur das Sicherheits- und Beständigkeitsgefühl bei den Landadligen hervor. Mit der Zeit wird ein gut bewirtschafteter Besitz auf dem Land zum Ort der Flucht vor den Anstrengungen des öffentlichen und politischen Lebens. „Die sarmatische Einfachheit des Landlebens und seine Freuden stellte man den ausländischen Sitten und dem Prunk des Hoflebens gegenüber, die Schönheiten bäuerlicher Betätigungen den soldatischen Mühen und der Last öffentlicher Verpflichtungen. Darin spiegelte sich der Verzicht auf die Universalität der Auseinandersetzungen um den Humanismus zugunsten einer Entfaltung von landadligen Lebensformen“. (Hernas, *Polnischer Barock*, S. 19). Die Interessen und Bestrebungen des Adels fokussieren sich im 17. Jahrhunderts immer stärker auf die familiären und privaten Lebensbereiche und auf die Überwachung seiner Standesprivilegien. Die ritterlichen, staatsbürgerlichen Tugenden geraten allmählich in Vergessenheit, vgl. *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 5-21; Hernas, *Polnischer Barock*, S. 19ff; Karpiński, *Staropolska poezja*, S. 8ff.

⁸²² *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 7; vgl. auch Pelc, *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*, S. 15.

⁸²³ Dieses Lied gewinnt in Polen eine große Popularität und dadurch wird es von den zahlreichen Nachfolgern Kochanowskis gerne paraphrasiert, zitiert, nachgeahmt oder parodiert, vgl. *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 6, 8.

⁸²⁴ Im Italien der Renaissance sehen die Anhänger des Landlebens in dieser Lebensform die Fortsetzung der Antike. Besonders werden die Landlebensschilderungen (*rei rusticae scriptores*) der antiken Schriftsteller wie Cato, Varro, Columella, Palladius bevorzugt. Außerdem findet man die positive Anerkennung des ländlichen Lebens bei Platon, Xenophon, Cicero, Attalus, Plinius,

Autoren (Horaz, Vergil, Tibull, Properz, Cicero) entsprechend wird das Motiv zusätzlich durch realistische Beschreibungen menschlicher Tätigkeiten und der Eigenformen der Agrikultur und ihrer Gegenstände variiert und ausgemalt.⁸²⁵

Dopiero wiek XVII, kontekst epoki potrydenckiej i zmieniona, [...], sytuacja szlachty polskiej sprawiły, iż zrodzony z myśli humanistycznej ethos, renesansowa wizja natury, stanie się podstawą ucieczki od świata, obronnej izolacji szlachcica w wiosce „na stu chłopach”. Ale chociaż może rzadziej odczuwa się w obrazie idealnej wsi horacjańskie Sabinum czy Tuskulum Cycyrona, to ciągle widoczny będzie podniesiony przez renesans autorytet starożytnej wiedzy o człowieku, stoicko-epikurejska postawa, wergiliuszowa i horacjańska pochwała rolniczego, wolnego i miernego zarazem żywota.⁸²⁶

Die polnischen Dichter des Landlebens greifen vor allem auf Horaz' 2. Epode *Beatus ille qui procul negotiis* und Vergils *Georgica* zurück. Einen großen Anklang finden bei ihnen sowohl die philosophisch-lyrische Aussage des Horaz, in welcher die landadligen Ansichten und Denkweisen verankert sind⁸²⁷ wie auch die Deskriptionen des einfachen und sittlichen Landlebens und die >konkreten

Ovid, Cincinnatus. An die antiken Vorbilder knüpft Piero de Crescenzi in seinem weit geschätzten Werk *Opus ruralium commodorum* an, das auch dem Renaissancekünstler und Landgutbesitzer Leonardo da Vinci bekannt war, vgl. Jäger, Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, S. 85.

⁸²⁵ Inwieweit den Autoren der Landlebendichtung des polnischen Barock eigenes Erleben oder eine Übernahme literarischer Vorbilder zugrunde lagen, lässt sich kaum entscheiden.

⁸²⁶ Karpiński, Staropolska poezja, S. 14.

Erst das 17. Jahrhundert, der Kontext der Epoche nach dem Trienter Konzil und die veränderte, [...], Situation der polnischen Adligen verursachten, dass der von der humanistischen Idee entstammende Ethos, die Renaissancevision der Natur zum Grund der Flucht vor der Welt, zur Schutzisolation des Adligen im Dorf „mit hundert Bauern“ wird. Und wenn auch im Bild des idealen Dorfes das horazische Sabinergut oder das Tusculum Ciceros vielleicht selten gespürt werden, so sind immer wieder die durch die Renaissance erhobene Autorität des antiken Wissens über den Menschen, die stoisch-epikureische Einstellung, der vergilische und horazische Lobpreis des bäuerlichen, freien und gleichzeitig bescheidenen Lebens zu erkennen.

⁸²⁷ Die Epode 2 von Horaz wurde bereits von J. Kochanowski paraphrasiert. Es ist heutzutage schwierig festzustellen, ob hauptsächlich das Original oder die Paraphrase den Dichtern des 17. Jahrhunderts als Vorbild gedient hat. Dabei soll erwähnt werden, dass die Barockdichter die ironischen Schlussverse der horazischen Epode entweder mit Absicht ignorierten oder sie umdeuteten. Die Dichtung des Landadels knüpft nicht nur an diese Epode an, sondern auch an die anderen Werke Horaz' sowie an seine Philosophie der *aurea mediocritas*. Horaz' Sabinergut stellte einen *locus amoenus* dar, auf dem der Dichter eine persönliche Erfüllung seines epikureischen Lebensideals fand. Der Zustand vollkommener Ruhe und das sowohl körperliche wie auch seelische Wohlbefinden, das stille Glück im Garten, beziehungsweise auf dem Lande, das sich aus dem Getriebe der Welt heraushält, sprachen die zahlreichen Dichter des unruhigen Barockzeitalters an, vgl. Haß, Der *locus amoenus*, S. 87; Karpiński, Staropolska poezja, S. 14ff; Lohmeier, *Beatus ille*, S. 77ff; Garber, Der *locus amoenus*, S. 79f.

Agrarratschläge< Vergils, die er mit dem Mythos vom Goldenen Zeitalter verknüpft hat.⁸²⁸

Keine der oben erwähnten literarischen Quellen verfügt über eine realistische oder dichterische Deskription eines Gartens. Die Aufmerksamkeit der Autoren richtet sich insbesondere auf die Nützlichkeit des Gartens oder auf die mit ihm verbundenen Tätigkeiten. Diese Darstellungsweise übernehmen auch ihre polnischen Nachfolger. Für die adligen Landbesitzer des 17. Jahrhunderts hat der Garten primär existenzsichernde Bedeutung und dient vor allem als Nahrungsgrundlage. Demzufolge unterscheidet sich der eine friedliche und glückliche Existenz führende Landadlige kaum von seinem bäuerlichen Vorbild aus der Antike.

Albo wycina suche różgi w sadzie,
 Chędoży drzewa, zabiegając wadzie,
 Albo przesadza rzędem młode śliwy,
 Szczepi, pożytku i uciechy chciwy.
 Jeśli czas niesie, żeni chmiel z tykami
 Albo się czasem zabawia pszczołami,
 Gdy nowe roje sadzi w ul dla płodu,
 Skąd potym miewa pełne plastry miodu.
 [...]
 Dziś owce strzyże, jutro sad obiera,
 Co mu smakuje, to sobie obiera.
 Ówdzie jagoda równa szkarłatowi,
 Tu słodka gruszka podobna cukrowi,
 Tu wdzięczne śliwy, tam jabłka rozliczne,
 Orzechy włoskie a brzoskwinie śliczne
 Zbiera, a chciwa ręka się raduje,
 Że dawną pracę już nie płoną czuje.⁸²⁹ (V. 9-16; 29-36)

⁸²⁸ Vgl. Lohmeier, *Beatus ille*, S. 80-83; Snell, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistlichen Landschaft*, S. 28; Karpiński, *Staropolska poezja*, S. 148.

⁸²⁹ Miński, *Żywot ziemiański*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 181f.

*Entweder schneidet er trockene Zweige im Obstgarten aus,
 (Und) pflegt Bäume, um dem Schaden vorzubeugen,
 Oder er pflanzt in Reihen junge Pflaumenbäume,
 (Und) pfropft, hoffnungsvoll auf das Nützliche und Angenehme.
 Wenn die Zeit kommt, verheiratet er den Hopfen mit den Stangen
 Oder beschäftigt sich manchmal mit Bienen,
 Wenn er neue Schwärme in Bienenstöcke für die Ernte setzt,
 Von denen er dann Waben voller Honig hat.
 [...]
 Heute schert er Schafe, morgen pflückt er Gartenfrüchte ab,
 Was ihm schmeckt, das nimmt er zu sich.
 Dort ist eine Beere dem Scharlach gleich,
 Hier eine süße Birne dem Zucker ähnlich,
 Hier schöne Pflaumen, dort zahlreiche Äpfel,
 Walnüsse und schöne Pfirsiche*

In diesen Versen bezieht sich Stanisław Miński unmittelbar auf Horaz' 2. Epode (V. 9-22).⁸³⁰ Er verzichtet zwar auf die Anwesenheit der antiken Gottheiten Priapus und Silvanus, die im Altertum u.a. als Schutzgötter des Gartens und des Landes verehrt wurden, führt aber stattdessen einheimische Pflanzen und Früchte wie Hopfen, Pflaumen, Pfirsiche, Walnüsse oder Äpfel ein. Mit dieser Konkretisierung erweckt der Dichter bei seinem Leser vertraute Bilder und Gefühle. Die reichen, aber einfachen Gaben des Gartens werden gerne den ausgesuchten Kostbarkeiten des höfischen Tisches gegenübergestellt, so wie das ganze Landleben dem Höfischen. Damit werden die geschätzte Selbstständigkeit, die Unabhängigkeit und >złota wolność< (*die goldene Freiheit*) der kleinen, aber wohlhabenden Landbesitzer hervorgehoben.

Potraw dość ma niekupionych, bo mu okół płodny
I obficie daje jeść dostatek ogrodny.
Nie zna aptek do zapraw, ma smaki rozliczne,
Ma korzenia ogrodne i zaprawy mlęczne.⁸³¹ (V. 95-98)

In diesem Rahmen bewegt sich auch Waclaw Potocki in seinem Gedicht *Belweder* (Das Belvedere). Die Konfrontation zwischen dem ländlichen Garten und dem

*Pflückt er, und die fleißige Hand freut sich,
dass sie jene Arbeit nicht mehr als umsonst merkt.*

Siehe auch: Kochowski, Pieśń V. Prawdziwa szczęśliwość (V. 15-18), in: ders., *Utwory poetyckie*, S. 18.

⁸³⁰ Horaz, Epode 2 *Beatus ille qui proculnegotiis*, in: ders., *Sämtliche Werke*, S. 218.

*ergo aut adulta vitium propagine
altas maritat populos
aut in reducta valle mugientium
prospectat errantis greges,
inutilis falce ramos amputans
feliciores inserit,
aut pressa puris mella condit amphoris
aut tondet infirmas ovis;
vel cum decorum mitibus pomis caput
autumnus agris extulit,
ut gaudet insitiva decerpens pira
certantem et uvam purpurae,
qua muneretur te, Priape, et te, pater
Silvane, tutor finium.*

⁸³¹ Gawiński, *Żywot ziemiański i dworski*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 286.

*Ungekaufte Speisen hat er genug, da ihm der fruchtbare Schoppen
Und die gärtnerische Fülle reichlich zum Essen geben.
Er kennt für die Zurichtung keine Apotheken, er hat mannigfaltige Zutaten,
Er hat Gartenwurzeln und Milcherzeugnisse.*

zum Belvedere gehörenden entscheidet der Dichter zugunsten des ländlichen, obwohl kein negatives Wort über das Belvedere >ausgesprochen< wird.

Wszytkie zmysły Belweder, nie rzkać oko, pasie.
 We drzwiach dziardyn, drugi raj; mają wdzięczne gusty
 Owoce, zioła zapach; nie masz tu kapusty,
 Rzepy i - której nasze ogrody przywykły –
 Bćwiny po litewsku, po naszymu ćwikły;
 Same tylko fijory, sałaty, karczochy.⁸³² (V. 32-37)

Die im Garten des Belvederes vorhandenen Gemüse wie Blumenkohl, Salat oder Artischocke waren in der polnischen Küche früher nicht bekannt. Die Mode an neuen Gemüsesorten wurde erst im 16. Jahrhundert von der aus Italien (Bari) kommenden polnischen Königin Bona Sforza d'Aragona ausgelöst. Die Exotik und der erkennbare Reichtum dieses Gartens, die für eine luxuriöse Lebensform des Besitzers stehen, beeindrucken zwar den Betrachter, können ihm aber nicht seine einfache, tugendhafte und ruhige ländliche Existenz ersetzen. Deswegen setzt er seine lyrische Aussage mit der positiven Vergegenwärtigung der Vorzüge des Landlebens fort. Sein ländliches Dasein richtet sich nach den allgemein anerkannten Prinzipien „[...] eines an den Gesetzen der Natur orientierten, maßvollen Lebensgenusses, der weder Askese noch Üppigkeit sucht.“⁸³³ Damit wird neben der wirtschaftlichen ebenso die geistige Autonomie ausgesprochen, die ihre Wurzeln in der stoischen Weltanschauung hat. Dass der Landmann außerdem noch ein moralisches Leben führen soll, zeigt W. Potocki weiter in einem anderen Gedicht *Eremitorium albo puszca w dziardynie* (Eremitage oder Wildnis im Garten), in dem das sittenlose Leben eines reichen Senators⁸³⁴ kritisiert wird. In der Tiefe seines Gartens besitzt der Magnat eine unter schattenspendenden Bäumen versteckte Eremitage, wo er „[...] rozmyślaniem,

⁸³² Potocki, Belweder, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 313.

Alle Sinne, nicht auffallend, erfüllt das Belvedere.

Vor der Türe ein Garten, das zweite Paradies, Früchte haben einen angenehmen Geschmack, Kräuter (haben) Düfte, es gibt hier keinen Kohl, keine Rüben und – was unsere Gärten kennen –

keine rote Bete auf Litauisch, in unserer Sprache rote Rübe;

Nur Blumenkohl, Salate, Artischocken.

⁸³³ Lohmeier, *Beatus ille*, S. 141.

⁸³⁴ Es handelt sich wahrscheinlich um S. H. Lubomirski und seine Eremitage im Garten zu Ujazdów, siehe: Karpiński, *Topografia prywatności*, S. 399.

odszedzszy od ludzi, / Nabożnym, czasem postem, grzeszne ciało trudzi⁸³⁵ (V. 7f)
 [...] *mit frommen Gedanken, entfernt von Menschen, / Manchmal mit Askese, den sündhaften Körper quält.* Die schwelgerische Ausstattung dieses Gartengebäudes lässt jedoch alle Zweifell des lyrischen Sprechers verwehen:

Jakoż usłyszę potem, że gdy zajdzie zarza,
 Wodzi mu koczot dziewczki do eremitarza,
 Żeby zaś, medytując o duszy tak wiele,
 Nie zapomniał, że mieszka jego dusza w ciełe,
 I owocu żywota, gdy Bóg w raju broni,
 Z ziemskiej, w swoim ogrodzie, pożywał jabłoni.⁸³⁶
 (V. 23-28)

Auch Andrzej Zbylitowski schließt sich wie viele andere Landadlige der Ansicht an, dass nur das Leben auf dem Land glücklich und sittlich sein kann. Wie nach einem Katalog beschreibt er in seinem Gedicht *Wieśniak* (Der Bauer) die wichtigsten Genüsse und Vorzüge des ländlichen Daseins. „Twe rozkoszy, twe pożytki / I uciechy, wczasy wszytki, Wsi wesoła! [...]“⁸³⁷ (V. 5ff) *Deine Genüsse, deine Nützlichkeiten / und Freude, alle Muße, fröhliches Dorf! [...]*, will er euphorisch lobpreisen. Sein personifiziertes Dorf verfügt neben zahlreichen und mannigfaltigen Attraktivitäten auch über fruchtreiche Obstgärten (V. 209ff). In den ländlichen Gärten findet man zwar keine Orangen und Weintrauben, „Jednak przedsię grona wina / We wsi mi jeść nie nowina“⁸³⁸ (V. 215f) *jedoch es ist mir keine Neuigkeit / auf dem Lande die Weintrauben zu verzehren*, gibt der Dichter stolz zu.

Die kultivierte Natur des Gartens und die dadurch bestimmten gärtnerischen Arbeiten sind ebenso wie die freie wilde Natur durch den Rhythmus der vier Jahreszeiten bestimmt. Die zyklische Wiederholung in der Natur erscheint den Landadligen im Gegenteil zum unbeständigen Charakter der Fortuna als

⁸³⁵ Potocki, Eremitorium albo puszcza w dziardzinie, in: ders., *Dziela*, Bd. 2, S. 439.

⁸³⁶ Ebd.

*Wie ich später hörte, dass, wenn die Abendröte untergeht,
 Der Lude die Maid zur Eremitage führt,
 Damit er, der so viel über die Seele nachdenkt,
 nicht vergisst, dass seine Seele im Körper lebt,
 Und die Lebensfrucht, wenn Gott sie im Paradies verbietet,
 Vom irdischen Apfelbaum, in seinem Garten, er zu sich nimmt.*

⁸³⁷ Zbylitowski, *Wieśniak*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 168.

⁸³⁸ Ebd., S. 173.

Nachweis der in der Naturwelt herrschenden Ordnung und Stabilität.⁸³⁹ Deswegen sind nicht selten Werke, in denen als Hauptthemen das Landleben und die Landwirtschaft bevorzugt werden, nach den vier Jahreszeiten gegliedert, wie z.B. *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaj Rejs. In der Dichtung spielt das Motiv der vier Jahreszeiten ebenso eine wichtige Rolle, besonders dann, wenn die Autoren über die Schönheiten des Landlebens dichten wollen.⁸⁴⁰ Hieronim Morsztyn unterstreicht in einem dichterischen Monolog *Światowa rozkosz* (Die Weltenlust) aus dem Poem *Światowa Rozkosz z Ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien* (Die Weltenlust mit ihrem Hofmeister und ihren zwölf Dienerinnen), dass „[...] i w odmianach czasu smak jest [...]“ (V. 120) *[...] auch im Wandel der Zeit ein Genuss (zu finden) ist [...]*. Damit wird sein Einverständnis mit dem menschlichen Dasein, das in Einklang mit den Naturgesetzen steht, ausgedrückt. Dies wiederum stimmt mit den Ansichten des Landadels überein und wird von C. Hernas folgend formuliert:

[...] barokowa pochwała świata zidentyfikowana została ze stanowiskiem ziemiańskim. Świat to repertuar szczęścia uzupełniającego w stosunku do podstawowej rozkoszy, jaką daje człowiekowi życie ziemiańskie; z tej perspektywy oglądane przemiany świata niosą smak uspokojenia i radości, nie jest to bowiem ruch ku unicestwieniu, lecz ustabilizowany i uporządkowany nawrót życia i wartości. [...] W odmianach czasu natury kryje się źródło konsolacji, przemiany życia są harmonijne wobec przemian czasu [...].⁸⁴¹

⁸³⁹ Diese Ordnung kann auch zerstört werden. Der Tod einer geliebten Person führt zu Enttäuschung und Trauer, wie es in den Klageliedern W. Potockis der Fall ist. Der Dichter drückt in vier Liedern (Frühling, Sommer, Herbst und Winter) seine Trauer um den Tod seines Sohnes aus. Die Natur kann ihm keinen Trost spenden, im Gegenteil, ihre wiederkehrenden Jahreszeiten vergegenwärtigen dem trauenden Vater seinen unabwendbaren Verlust.

Czego się tylko dotchniesz, wszystko pełne wdzięku,
 Wszystko odmłodnie, jakoby zakwitnęło w rękę,
 Pieszczone latorośli, miękki[e] listy jeszcze,
 Kwiatki, przyszłych owoców nieomylnie wieszczę,
 Weselą gospodarza,
 A mnie pokrzywa parza. (V. 25-30)

Potocki, Pieśń abo tren XXXVIII do wiosny, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 318.

*Alles, was du nur berührst, (ist) mit der Schönheit erfüllt,
 Alles wird frisch, als ob es in der Hand blühte,
 Des herrlichen Sprösslings, noch weiche Blätter,
 Blüten, der zukünftigen Früchte untrüglicher Kündler,
 Erfreuen den Landherrn,
 Und mich verbrennt die Brennnessel.*

⁸⁴⁰ Mehr über die vier Jahreszeiten in der polnischen Landlebendichtung siehe: Karpiński, *Staropolska poezja*, S. 150-153.

⁸⁴¹ Hernas, *Barok*, S. 66f.

Deswegen zählt dieser Dichter unter zahlreichen weltlichen Lüsten ebenfalls die Anziehungskraft der einzelnen Jahreszeiten und die mit ihnen verbundenen ländlichen Aktivitäten auf. Im Frühling werden in den Gärten die Beete bearbeitet und neue Schösslinge aufgepfropft:

Zabiegła gospodyni jarzyneczki sieje,
A mokrą na zeprzałe grządki rośe leje.
Sadownik młodą szczepi latorość w ogrodzie,
Pochyły ryjąc przekop ściekającej wodzie.⁸⁴² (V. 85-88)

Im Sommer ernten die Ehefrauen der Landbesitzer „z ogrodów rozplodzone osiewki [...]“⁸⁴³ (V. 110) *in den Gärten die gediehenen (jungen) Gemüse [...]*, um damit die leeren Vorratskammern wieder zu füllen. Die adligen Ehemänner pflegen dabei nach ihren >ogrody, sady<⁸⁴⁴ (V. 135) (*Gärten, Obstgärten*) zu sehen. Im Herbst kommt die erwartete Zeit der Ernte. „Jesień wino i jabłka dawa rozmaite, / Przynosi nam owoce smaczne i obfite“⁸⁴⁵ (V. 177f) *Der Herbst bringt verschiedene Weintrauben und Äpfel, / er bringt uns schmackhafte und reiche Früchte*, welche entweder zu Wein verarbeitet oder im Keller gelagert werden. Die Epitheta >rozmaite< (*verschiedene*), >smaczne< und >obfite< (*schmackhafte* und *reiche*) sollen die vielgestaltigen Vorteile des ländlichen Lebens auch durch den Reichtum und die Kostbarkeit der gärtnerischen Ernte deutlicher zum Ausdruck bringen.

Der Landadlige schätzt das von der Fortuna unabhängige Leben auf dem Land und seine zahlreichen Vorzüge über alles. Er stellt es dem prunkvollen Hof- und

[...] der barocke Lobpreis der Welt wurde mit dem Aspekt des Landadels gleichgesetzt. Im Verhältnis zum Grundgenuss, welchen das Landleben dem Menschen gibt, ist die Welt als Repertoire des ergänzenden Glücks; aus dieser Perspektive beobachtete Veränderungen der Welt bringen einen Geschmack der Beruhigung und Freude, das ist jedoch keine Bewegung zur Vernichtung, sondern ein stabiler und geordneter Wandel des Lebens und der Werte. [...] Auch im Zeitwandel der Natur versteckt sich eine Quelle des Trostes, der Wandel des Lebens ist harmonisch gegenüber dem Wandel der Zeit [...].

⁸⁴² Morsztyn, H., Dwunasta Panna „Uciecha”, in: ders., Światowa rozkosz, S. 38.

Die fleißige Landfrau sät Gemüse,

Und gießt Feuchtigkeit auf vertrocknete Beete.

Der Gärtner pfropft einen Schössling im Garten auf,

Gebeugt gräbt er dem herabfließenden Wasser einen Graben.

⁸⁴³ Ebd.

⁸⁴⁴ Jeżowski, *Ekonomia abo Porządek zabaw ziemiańskich*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 248.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 249.

dem unsittlichen Stadtleben, der unsicheren Existenz eines Seemannes und den Anstrengungen des öffentlichen, politischen und militärischen Lebens gegenüber. Seine landwirtschaftlichen Aufgaben, zu denen auch die gärtnerischen Beschäftigungen gehören, erfüllt er gerne und ehrgeizig. Diese werden allgemein anerkannt, als positiv empfunden und dichterisch verewigt.

Zu den weiteren Aspekten und Motiven des ländlichen Lebens gehören die Muße auf dem Lande und die Möglichkeit, sich dort den Musen zu widmen, was sich im Rahmen der freien und kultivierten Natur abspielen soll. Der im Einklang mit der Natur lebende Landadlige empfindet die heimatliche Landschaft sehr intensiv. Er hat nicht nur ihre nützliche Seite vor Augen, sondern auch ihre einzigartige Schönheit:

Papuze łąki z woniącymi zioły
Częstują sokiem pracowite pszczoły:
Leci za pułkiem pułk nieprzeliczony,
Sam wódz we śrzodku w zbroi pozłoconej.⁸⁴⁶ (V. 21-24)

Die dargestellten Bilder des ländlichen Lebens zeigen auch hin und wieder bukolisch-idyllische Züge Arkadiens auf.⁸⁴⁷ Die Nymphen und Faune, die ihre Existenz in der polnischen Dichtung J. Kochanowski zu verdanken haben, beleben z.B. die Wälder und Haine in den Gedichten *Żywot szlachcica we wsi* (Das Leben des Adligen auf dem Lande) A. Zbylitowskis oder *Pieśń ad imitationem Horacjuszowej ody...* (Das Lied ad imitationem Horazischer Ode ...) D. Naborowskis.⁸⁴⁸ Die einfachen Töne einer Hirtenflöte oder ein fröhliches Lied

⁸⁴⁶ Twardowski, Bylica świętojańska, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 242.

Gelbgrüne Wiesen mit duftenden Kräutern

Bieten den fleißigen Bienen Nektar an:

Ein unzählbares Regiment fliegt einem anderen Regiment nach,

Der Führer in vergoldetem Harnisch (fliegt) selbst in der Mitte.

⁸⁴⁷ Über die >dichterische< Entdeckung des Arkadien in der Antike siehe: Snell, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, S. 14-43.

⁸⁴⁸ Die Anwesenheit der Wälder und der Haine in der barocken Landdichtung rechtfertigte Jadwiga Kotarska folgendermaßen: „[...] lasy, gaje, dąbrowy – funkcjonowały w poezji staropolskiej wielorako: jako komponent przestrzeni określającej kondycję ziemiańską, jako element wiejskiego, to jest sielskiego i swojskiego pejzażu, jako ziemiańskie i literackie *otium*, jako znak temporalny rytmu natury i ludzkiego życia, współpartner przeżywający, jako symbol kultury odsyłający do sfery sacrum und profanum, jako *exemplum* w służbie perswazji i laudacji.” Kotarska, Co lipie do wierszów?, S. 38.

[...] Wälder, Haine, Eichenwälder – besaßen in der altpolnischen Dichtung eine mannigfaltige Funktion: als Teil des die ländliche Existenz bestimmenden Raumes, als Element der ländlichen,

sind von jungen Hirten und weiß bekleideten, mit Blumen bekränzten Hirtinnen zu hören, die zur Abendzeit mit den Herden heimziehen. Das Dorf verwandelt sich ins beneidenswerte Arkadien, dessen Einwohner in Harmonie und Liebe zusammen leben. Diese bukolische Landschaft stattet A. Zbylitowski außerdem mit den Elementen eines topographisch nachweisbaren Landstriches (die Tatra und Bieszczady) und mit denen eines realen Dorfes aus: z.B. >szczepione sady< (*gepfropfte Obstgärten*); >gaje jaworowe< (*Ahornhaine*); >wesole dąbrowy< (*fröhliche Eichenwälder*); ein Landhaus am Fluss; >tratwy ... i z zbożem komiegi< (*Flöße ... und Boote mit Getreide*); und eine Mühle.

Ist die natürlich-heimatliche Landschaft ein allgemeines und kollektives Erlebnis, so scheint der Garten hauptsächlich dem privaten und intimen *otium*⁸⁴⁹ gewidmet zu sein. Die Versorgungsfunktionen des Gartens treten in den Hintergrund, an ihrer Stelle werden nun seine Erholungs- und Unterhaltungsfunktionen hervorgehoben.

Hinter einer Mauer oder einem Zaun fühlt sich der adlige Landbesitzer vor der Außenwelt gut geschützt und geborgen. Der Garten gewährt einen angenehmen Zufluchtsort. Hier kann der Landmann die Freiheit völlig genießen und sich dem Vergnügen hingeben.

Komu by się takiego nie chciało żywota!
 U mnie droższy nad wszystko, co jedno jest złota.
 Ja mam swoje uczciwe zabawy przystojne.
 Ja wolną myśl od troski i życie spokojne.
 Zasiadysz z przyjacielem w pachnącym ogrodzie,
 W chłodniku przeplatany, przy strumiennej wodzie,
 Pod jaworem szerokim, to przy lutni śpiewać,
 To w struny bić ucieszne, a każę nalewać
 Chłodnego wina w czarę, a za jego zdrowie
 Wiele ich ja wypiję, a kto to wypowie?⁸⁵⁰ (V. 243-252)

d.h. idyllischen und heimischen Landschaft, als ländlicher und literarischer otium, als temporäres Zeichen des Rhythmus der Natur und des menschlichen Lebens, (als) miterlebender Partner, als Symbol der Kultur, das an die Sphäre des Sakrums und Profanums verweist, als exemplum im Dienst der Überredungs- und Lobredkunst.

⁸⁴⁹ Mit dem Thema *otium* in der altpolnischen Kultur und Literatur beschäftigt sich Barbara Otwinowska näher in ihrem Artikel: Humanistyczna koncepcja „otium“ w Polsce na tle tradycji europejskiej, S. 169-186; siehe auch Karpiński, Staropolska poezja, S. 34-37; Raubo, Barokowy świat człowieka, S. 145-169; Schalk, Otium im Romanischen, S. 225-256 (in Bezug auf die romanischen Sprachen).

⁸⁵⁰ Zbylitowski, Żywot szlachcica we wsi, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 161f.

Wer dieses Leben nicht (haben) wollte!

Es ist mir teurer als alles, was aus Gold ist.

Ich habe eigene sittsame, bescheidene Vergnügen,

Sorglos und froh weilt er mit seinem Freund⁸⁵¹ im duftenden Garten und genießt >swoje uczciwe zabawy przystojne< (*seine ehrbaren sittsamen Vergnügen*) wie Naturgenuss, Musik und eine freundschaftliche Geselligkeit. Demzufolge wird der Garten nicht mehr mit den substantiellen Attributen beschrieben, die seine Nützlichkeit und seinen Reichtum üppig vergegenwärtigen, sondern mit einem abstrakten Epitheton >pachnący< (*duftend*) bestimmt. Das weist darauf hin, dass in diesem Fall die Elemente des ländlichen Adelsgartens, welche die Sinne erfreuen, hervorgehoben werden sollen. Entsprechend der Weltanschauung des Landadels werden vor allem die einheimischen Lebewesen, Dinge und Begriffe benannt, die in Opposition zur Außenwelt stehen und meist konkrete Bezüge enthalten.

So bereiten zum Beispiel die Vögel wie Nachtigall - verwendet in der Diminutivform >słowiczek< (*Nachtigälchen*) -, Lerche und Kuckuck dem Dichter auf dem Dorf einen ergötzlichen Genuss für die Ohren, ihr Gezwitscher genießt er mehr als die Musik aller Instrumente.

Usłyszę jeszcze wespół z nim w ogrodzie mojem,
 Jako piękny słowiczek nad ciekącym zdrojem
 Gardłkiem swym wyprawuje i gżegżółka w sadu
 Miasto lutnie i fletu śpiewa do obiadu.⁸⁵² (V. 271-274)

Die Musik der Vögel kann sich dabei mit dem angenehmen Murmeln eines ungetrübten Baches oder mit dem erquickenden Rauschen einer klaren Quelle mischen, welche das Malerische und gleichzeitig „[...] die Vorstellung der

*Ich (habe) von Sorgen freie Gedanken und ein ruhiges Leben.
 Nachdem ich mich mit dem Freund im Garten hingesetzt habe,
 In der Gartenlaube, am Bachwasser,
 Unter einem breiten Ahorn, lasse ich bald bei der Leier singen,
 Bald fröhliche Saiten anschlagen, und ich lasse in einen Kelch
 den kühlen Wein eingießen, und zu seinem Wohl
 trinke ich viele Kelche aus, und wer kann sie zählen?*

⁸⁵¹ Es handelt sich sehr wahrscheinlich um seine Gattin. Zur Bedeutung des Wortes >przyjaciel< im Altpolnischen siehe im Unterkapitel 3.1.1 *Die blumenreiche Liebessprache*, S. 176, Fußnote 590.

⁸⁵² Zbylitowski, *Żywot szlachcica we wsi*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 162.
*Ich höre noch in meinem Garten zusammen mit dem Freund,
 Wie die schöne Nachtigall an einer Springquelle
 Mit ihrer Kehle arbeitet und der Kuckuck im Obstgarten
 Statt Leier und Flöte zum Mittagmahl singt.*

Fruchtbarkeit und der aus ihr hervorgehenden Fülle⁸⁵³ zum Ausdruck bringen sollen. Manchmal reicht dem Landmann nur „Dźwięk liścia sadów szczepionych, / Cichym wiatrem poruszonych“⁸⁵⁴ (V. 361f) *das Blätterrascheln der gepfropften Obstgärten, / bewegt vom sanften Wind*. Die Wahl der milden, sanften, akustischen Eindrücke weist auf das Streben nach einer Darstellung der idealen Gartennatur hin.⁸⁵⁵ Der Verzicht auf die höfische Musik (Instrumentalmusik) unterstreicht nicht nur die Einfachheit und Bescheidenheit des Landadels, sondern auch sein Streben nach der Unabhängigkeit vom Hof. Der Landmann will keine höfische Mode nachahmen. Die >goldene Freiheit< wird ebenso zum Lobpreis im Gedicht *Żywot ziemiański i dworski* (Das ländliche und höfische Leben) Jan Gawińskiego. Der Dichter von bürgerlicher Abstammung stellt das „[...] domek poziomy z niewyniosłym szczytem / I mieszkaniem wesołym, i szczęśliwym bytem“⁸⁵⁶ (V. 191f) [...] *ebene Häuschen mit einer niedrigen Front / und einer freudestrahlenden Wohnung, und einem glückseligen Dasein* einem Herrenschaß gegenüber. >Das Häuschen<⁸⁵⁷ umgibt ein duftiger Garten, in dem im Mai Rosen, Nelken und grüne Rauten erblühen. Seine mit Blüten bedeckten Bäume dagegen spenden mit Grasteppichen gepolsterte schattige Plätze, die zur Muße einladen. Nach der Muße und der Einsamkeit sucht ebenso Stanisław Herakliusz Lubomirski in seinem Garten. Der Magnat, Politiker und Dichter lässt seinen wirklichen Garten nach einem ideologisch-philosophischen Programm⁸⁵⁸ einrichten, aber so, dass die Illusion der vom Gärtner und Architekt unberührten Natur erhalten bleibt.⁸⁵⁹ Er soll als Ort zur >odpoczynku estetycznego<⁸⁶⁰ (*ästhetischen Erholung*) bzw. zur „[...] ’uprawiania prywatności’ z dala od tego

⁸⁵³ Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 20 (Hervorhebung im Original).

⁸⁵⁴ Zbylitowski, *Wieśniak*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 176.

⁸⁵⁵ Vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 47.

⁸⁵⁶ Gawiński, *Żywot ziemiański i dworski*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 288.

⁸⁵⁷ Das Motiv des Hauses gehört in der polnischen Landlebendichtung zu den beliebten Motiven. Das >drewniany dworek< (Holzlandhaus) wird gerne dem Palast aus Marmor gegenübergestellt. Dem Haus wird auch eine reiche semiotische Symbolik zugeschrieben. Es kann sowohl den Wohnsitz oder das Dorf bezeichnen wie auch die Heimat oder das Vaterland, vgl. Karpiński, *Staropolska poezja*, S. 96f; Sawicka-Jurek, *O ziemiańskiej szczęśliwości w Psalmodii polskiej Wespazjana Kochowskiego*, S. 77ff; Michałowska, *Wizja przestrzeni*, S. 113-118.

⁸⁵⁸ Mehr zu diesem Thema und weitere Quellen dazu siehe: Karpiński, *Topografia prywatności*, S. 381-400. A. Karpiński untersuchte aufgrund der Gartenarchitektur zu Ujazdów und der sie schmückenden Inschriften das ideologisch-philosophische Programm des Gartens und insoweit die Ansichten seines Besitzers.

⁸⁵⁹ Vgl. Lileyko, *Pałac i ogród*, S. 36.

⁸⁶⁰ Raubo, *Barokowy świat człowieka*, S. 162.

wszystkiego, co jako *negotia* jest domeną wielkiego świata⁸⁶¹ [...] 'Pflege der Privatsphäre' weit von allem, was als *negotia* die Domäne der großen Welt ist, dienen.

Wdzięczne gaje, wy zielone
 Łąki, ogrody pieszczone,
 Do których myśl moja kłoni,
 Gdy się próżnej zgraje chroni,
 Z wami miłe me zabawy,
 Wam są jawne moje sprawy,
 Was zażyję bez zazdrości,
 Kiedy żyję w osobności.⁸⁶² (V. 1-8)

Der Dichter drückt durch das lyrische Ich die Ablehnung des höfischen Ansehens und das Streben nach Autonomie und Freiheit aus. >Między róże, tulipany< (V. 15) (*Unter Rosen, Tulpen*), weit von der Öffentlichkeit und der Politik, glaubt er seine Ruhe und Glückseligkeit zu finden. Das Betrachten und das Verweilen in der Natur sind für Lubomirski eine echte Augenweide und Anlass zur Verklärung seiner arkadischen *solitudo*.

Der >rozrodzony sad< (*fruchtbare Obstgarten*) kann ebenso gerne visuell wahrgenommen werden. Der Landmann >przygląda się< (*sieht sich an*), >widzi< (*sieht*), >pogląda< (*schaut sich an*) etc. Er beobachtet mit Freude seine schöne Umgebung und seinen Landbesitz, u.a. auch im Frühling blühende oder im Herbst mit Früchten reichgefüllte Gärten oder „[...] jarzyny bujne w ogrodzie“⁸⁶³ (V. 54) [...] *reiche Gemüse im Garten*.

⁸⁶¹ Karpiński, *Topografia prywatności*, S. 382 (Hervorhebungen im Original); vgl. auch Pelc, *Barok-epoka przeciwieństw*, S. 63f.

⁸⁶² Lubomirski, *Pieśń*, in: *Poezje zebrane*, Bd. 1, S. 327.

*Angenehme Haine, ihr, grüne
 Wiesen, gepflegte Gärten,
 Zu denen meine Gedanken neigen,
 Schütze ich mich vor leeren Horden,
 Mit euch habe ich meine anmutigen Freuden,
 Meine Geheimnisse sind euch bekannt
 Weile ich in Einsamkeit.
 Genieße ich euch ohne Neid.*

⁸⁶³ Morsztyn, H., *Szlachecka kondycja*, in: *Staropolska poezja ziemiańska*, S. 239.

Jest czym ucieszyć zmysły sfrasowane;
 Spojrzysz: tu sady owocem odziane
 Gibkim gałęziom karków nachylają,
 A te o pomoc na tyki wołają,

Tu muszkatelka, podobna cukrowi,
 Owdzie jagoda równa szarłatowi,
 A pomarańcza ze Włoch przywieziona
 Kapie się w winie z szaty obnażona.⁸⁶⁴ (V. 29-36)

An heiteren Hundstagen lädt der Garten zum Genuss der erwünschten Erquickung ein, die unter seinen Bäumen zu finden ist. Von diesem schattig-kühlen Ort aus pflegt der Landmann seine gut gedeihenden Güter zu betrachten.

Czasem, kiedy mu gorąco w ogrodzie,
 Siedząc pod gruszą w pożądanym chłodzie,
 Cieszy się patrząc: awo bydło ryczy
 Idąc do domu; jeśli wszystko, liczy.
 A jeśli też chce, jest lipa na dworze,
 Gdzie bywa milej leżeć niż w komorze.
 Ówdzie krynice mają swe poniki,
 W potoku szemrzą prądowe kamyki,
 Zaczym na oczy wdzięczny sen przywodzą,
 A ptacy w gaju spania nie przeszkodzą.⁸⁶⁵ (V. 17-26)

⁸⁶⁴ Twardowski, Bylica świętojańska, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 243.

*Man hat etwas, womit man die müden Gemüter erfreuen kann;
 Sieh an: hier mit Früchten beladene Obstgärten
 Senken den Nacken an biegsamen Zweigen,
 Und diese rufen die Stangen um Hilfe an,*

*Hier (ist) eine Muskatellerweintraube, dem Zucker ähnlich,
 Dort ist eine Beere dem Scharlach gleich,
 Und eine aus Italien gebrachte Orange
 Badet entblößt vom Kleid im Wein.*

⁸⁶⁵ Miński, Żywot ziemiański, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 181.

*Manchmal, wenn ihm warm im Garten (ist),
 Sitzt er unter der Linde in ersehnter Kühle,
 freut sich und schaut zu: bald ruft das Vieh,
 Das heimgeht; er zählt, ob alles da ist.
 Und wenn er auch will, gibt es eine Linde draußen,
 Wo es angenehmer zu liegen ist als in einer Kammer.
 Dort haben Quellen ihre unterirdischen Schluchten,
 Im Bach murmeln kleine Steinchen,
 Dann locken sie den angenehmen Schlaf in die Augen,
 Und Vögel stören im Hain nicht den Schlaf.*

Zbylitowski führt unter horazischen und vergilischen Motiven auch das aus der Dichtung J. Kochanowskis bekannte Linde-Motiv an.⁸⁶⁶ Die Linde, als der meist besungene und verehrte Baum bei vielen Völkern – auch unter den Slawen ein heiliger Baum⁸⁶⁷ –, hat ebenso in der polnischen Dichtung einen festen Platz und Anerkennung gefunden. Im Symbol der Linde verbergen sich u.a. der Heimatbegriff und die damit verbundene Symbolik der Geborgenheit und der Treue.⁸⁶⁸ Versinnbildlicht die Linde bei J. Kochanowski sein dichterisches Arkadien, so ist sie bei A. Zbylitowski vor allem der Ort der Geborgenheit und der Muße, an dem man sich ausruhen kann. Allerdings ist das kein >normaler< Ort. Der Dichter vervollständigt seine Vorstellungen einerseits mit Zügen des *locus amoenus* (Wasser, Vögel), andererseits nimmt der *locus amoenus* realistische Elemente in sich auf, mit denen das Heimische und Vertraute zum Ausdruck gebracht werden. Das Motiv der Linde taucht auch in seinem anderen Gedicht *Wieśniak* (Der Bauer) auf, in welchem es wiederum mit den Motiven des Ruheortes⁸⁶⁹ und der Geborgenheit (V. 413-422) verknüpft wird. In diesem Gedicht treten statt des Wassers und der Vögel duftende Blumen (z.B. Veilchen), grünes Gras und Ahornblätter auf.

Nach dieser Geborgenheit und Freiheit sehnt sich der Dichter und Soldat Zbigniew Morsztyn. Er glaubt, auf dem Land seinen Glücksort und die autonome Selbstbestimmung finden zu können.

Wolę tak w cieniu, będąc syt hałasu,
Zapadszy w ciszy zażywać też wczasu,
Być sobie wolnym, nie służyć nikomu
Osiadszy w domu.⁸⁷⁰ (V. 345-348)

⁸⁶⁶ Auch bei den antiken Autoren findet man bereits die Vorliebe für den heiligen Einzelbaum, vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 49-52.

⁸⁶⁷ Vgl. Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 16.

⁸⁶⁸ Vgl. s.v. *Linde*, in: *Symbolik der Pflanzen*, Beuchert, S. 188.

Weiterhin wurde die Linde im Wappen als Zeichen der Gerechtigkeit und des Friedens gedeutet, außerdem als „Zeichen des freien Standes der Grundbesitzer und Viehzüchter.“ Ebd.

⁸⁶⁹ Es handelt sich hier um das Motiv des Schlafs, der zur Darstellung des *locus amoenus* gehört. Für Horaz bedeutet der Schlaf inneren Frieden und Seelenruhe, die man im unmittelbaren Kontakt mit der schönen und sanften Natur empfindet. Bei Vergil taucht der Schlaf auch als Folge der Wirkung der positiv empfundenen, naturhaften Umgebung auf, die mit ihren angenehmen, beruhigenden Geräuschen zum Ausruhen einlädt. Diese Wirkung lässt sich auf die einfache Lebensweise oder seine Form in der Gestalt des Landlebens beziehen, vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 57.

⁸⁷⁰ Morsztyn, Z., *Votum*, in: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, S. 574.

*Ich möchte lieber im Schatten, satt vom Lärm,
versunken in Stille dazu die Muße genießen,*

Sein bisheriger militärischer Dienst und die damit verbundenen Bedrängnisse machen ihn unglücklich. Der vom Schicksal tief betroffene Dichter träumt vom eigenen Landbesitz, welcher ihm als ersehnter Zufluchtsort und als Garantie für seine Autonomie erscheint, und von allen Annehmlichkeiten des ländlichen Lebens. Diese Träume lässt Z. Morsztyn von seinem lyrischen Ich im Gedicht *Votum* ausdrücken. Seine Vorstellung vom Landleben drückt er in diesem Gedicht einerseits durch die Negation der anstrengenden und unmoralischen Soldatenexistenz und andererseits durch die positiv beschriebenen Vorzüge des glückseligen Landlebens aus. Unter den zahlreichen Aufzählungen der Vorteile und Annehmlichkeiten des Landlebens taucht auch der Augenblick der Abendmuße im eigenen Garten auf.

A kiedy już noc czarnymi skrzydłami
Świat ten okryje, nie między ścianami
Ale w ogrodzie, w sadzie gdzie przysiędę,
Wspoczywać będę.⁸⁷¹ (V. 125-128)

Der lyrische Sprecher würde sogar in der Nacht die vier Wände seines Hauses verlassen, um sich im Garten unter freiem Himmel auszuruhen. Aus dem Haus heraus lockt ihn die Anziehungskraft der von den angenehmen Geräuschen und Wohlgerüchen erfüllten Nachtruhe (V. 129-144). Der nächtliche Garten ist für den Dichter die erhoffte Realität des künftigen glücklichen Lebens, das nach seinem Soldatenleben beginnen soll.

Der polnische Forscher der Gartenkunst, Gerard Ciołek, äußert sich dazu folgendermaßen:

Wiek XVII to okres ścierania się, czasem współbrzmienia jeszcze dwóch postaw: sarmatyzmu rycerskiego i ziemiańskiego. [...] Przeciwwstawienie Marsa Cererze ma głęboki sens. Istota bowiem „ogrodu włoskiego”, a więc ogrodu ozdobnego, nie bez racji

*Frei zu sein, niemandem zu dienen
Zu Hause beheimatet.*

⁸⁷¹ Ebd., S. 276.

*Und wenn die Nacht mit schwarzen Flügeln schon
Diese Welt umschlingt, setzte ich mich nicht zwischen die Wände,
Sondern in den Garten, im Obstgarten, wo ich bleibe,
Werde ich ausruhen.*

wyrażała się w porównywaniu go do raj. Był zatem ogród ucieczką od utrapień i trudów życia. Był wyrazem przeciwieństwa zainteresowaniom rycerskim.⁸⁷²

In der Landlebendichtung wird die Gestaltungsform des beschriebenen oder des erwähnten Gartens selten genannt. Der Garten ist insofern als Inbegriff zu verstehen, der meist als einer der aufgezählten Vorzüge des Landlebens auftritt. In der Realität werden die adligen Landsitze des 17. Jahrhunderts – je nach dem Vermögen ihrer Besitzer – vorherrschend mit einem Garten im Stil der italienischen Gartenkunst der Renaissance ausgestattet, in dem auch Barockelemente vorhanden sein können. Im Vordergrund stehen primär die Nützlichkeit und die Versorgungsfunktion, erst dann die Repräsentation und die gärtnerische Kunst.

Magnaci budowali piękne pałace i wille w pieszczonych ogrodach, też jednak nie tylko budowano grotty i altany, cieniste gabinety w otoczu drzew i krzewów, lecz także wprowadzano maszyny poruszane wodą. Szlachta-posesjonaci tworzyli wokół swych dworów „ogrody nieplewione” warzywno-kwiatowo-owocowe, w których obok kwiatów sadzonych rosły samosiejki, rozliczne zioła, [...]. Szlachecki „ogród nieplewiony” sąsiedował z dworem i zabudowaniami gospodarczymi, folwarczymi. Był użyteczny i mieszkańców urzekał też swoistym pięknem. [...]. Ogród ów wkomponowany był w barokowy styl wiejskiego życia w spokoju i dostatku, co opiewała barokowa bujnie rozkrzewiona poezja ziemiańska, [...].⁸⁷³

⁸⁷² Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 58.

Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der Gegensätze, manchmal der Übereinstimmung von noch zwei Einstellungen: des ritterlichen und des ländlichen Sarmatismus. [...] Die Gegenüberstellung des Mars der Ceres hat einen tiefen Sinn. Das Wesen des „italienischen Gartens“, d.h. des Schmuckgartens, drückte sich nicht ohne Grund im Vergleich zum Paradies aus. Der Garten war also ein Zufluchtsort vor den Sorgen und Schwierigkeiten des Lebens. Er war Ausdruck des Gegensatzes zu den ritterlichen Interessen.

⁸⁷³ Buchwald-Pelcowa / Pelc, *Kontynuacje i nowatorstwo w kulturze pierwszej Rzeczypospolitej*, S. 162; vgl. auch Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, S. 93.

Die Magnaten bauten schöne Paläste und Villen in gepflegten Gärten, aber man baute nicht nur Grotten und Gartenlauben, schattige Kabinette in der Umgebung von Bäumen und Sträuchern, sondern (man) führte auch vom Wasser bewegte Geräte ein. Die Adligen-Grundbesitzer schufen um ihre Landhäuser herum Gemüse-, Blumen-, Obst- „ungejätete Gärten“, in denen neben den gepflanzten Blumen wild wachsende Kulturpflanzen, mannigfaltige Kräuter wuchsen, [...]. Der adlige „ungejätete Garten“ befand sich in der Nachbarschaft des Landhauses und der Gesinde- und Wirtschaftsgebäude. Er war nützlich, aber ebenso bezauberte er mit einmaliger Schönheit die Bewohner. [...]. Dieser Garten war in den barocken Stil des Landlebens in Ruhe und Wohlstand hineinkomponiert, was die weit verbreitete barocke Landlebendichtung besang, [...].

Das literarische Vorbild solcher Gartenschilderungen finden die Barockdichter z.B. im *Ziemanin* (Landmann) ihres Vorgängers Jakub Ponętowski, der in seinem stilisierten Brief schreibt:

Niech płynie pod dwór rzeka w pewnych brzegach zawarta, bystra, przezorna, sprostowana. Za nią niech będzie ogród w kwadrat wymierzony, od niej a kęs z południa k słońcu nachylony, suchy, równy, wyniosły a gruntu przedniego, porządnie ogrodzony, pergułami skrzeszony, w kwadraty rozdzielony, fontanami polany, a ziół rozlicznych pełny. Za ogrodem sad w cynek, namniej w dwadzieścia rzędów drzew młodych, a już rodnych, gładko z płonki, bujno z koron wybiegłych; w tymże nasiennik pełny a wiernego owocu. Chciałbym jeszcze ptasznika, gołębnika, chciałbym domku do wódek, ziółkom, drzewkom schowania, a ile więc przewoźnym. Tamże też wirydarza swych ziółek i przewoźnych. Niech rodzic w tym biega. Przeciw temu wszystkiemu niechby stanął zwierzyniec lasu prawie cudnego, ciemny, zielony, cichy, wymierzony po sznurze, podzielony tykami i na krzyż, i od płotu, tamże drogi w kwaterach, a rzeczka przez pośrzodek, las lipowy, przeciwko tamże zaraz pasieka.⁸⁷⁴

An diese oben zitierte ausführliche Deskription, die sich tonangebend auf die Landlebendichtung des polnischen Barockzeitalters auswirken sollte, knüpft unmittelbar Mikołaj Lubieniecki in seinem Gedicht *Kondycja szlachecka* (Die adlige Existenz) (V. 62-76) an, indem er dichtet:

Po drugiej dwora stronie kwnąc się zioła śmieją
W wirydarzu uciesznym, z włoska posadzonym,
Fruktami i przewoźnym kwieciem ozdobionym,
Już rodzajnym z swej prace, przeto ulubionym.⁸⁷⁵ (V. 68-71)

⁸⁷⁴ Ponętowski, Ziemanin, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 129f.

Es soll neben dem Landhaus ein in festen Ufern eingeschlossener, treibender, klarer, regulierter Fluss fließen. Hinter ihm (dem Fluss) möge ein quadratisch geplanter, vor ihm etwas zum Süden zur Sonne eingerichteter, trockener, ebener, erhöhter und von hervorragendem Boden, fest umzäunter, mit Laubengängen belebter, nach Quadraten aufgeteilter, mit Fontänen begossener, an zahlreichen Kräutern reicher Garten sein. Hinter dem Garten (soll) ein Obstbaumgarten nach Quincunx (sein), mindestens zwanzig Reihen von jungen Bäumen, (die) aber bereits Früchte tragen (können), grade aus dem Pflänzling, wuchtig in den Kronen gewachsen (sind); in diesem (Garten soll) eine Baumschule mit vielen jungen Bäumen von vertrauten Fruchtarten (sein). Ich möchte noch ein Vogelhäuschen, einen Taubenschlag (haben); ich möchte eine Brennerie, ein Versteckhäuschen für die Bäumchen, insbesondere für die exotische, dort auch einen Kräutergarten mit den einheimischen Kräutern und mit den ausländischen (haben). Der Vater soll sich darum kümmern. Gegenüber soll ein dunkler, grüner, ruhiger, schnurgrader, mit Stangen im Kreuz vom Zaun aufgeteilter Tierpark mit den fast wunderbaren Bäumen (sein), dort Wege in Quartieren und ein Bach über die Mitte, ein Lindenwald, diesem direkt gegenüber eine Imkerei.

⁸⁷⁵ Lubieniecki, *Kondycja szlachecka*, in: Staropolska poezja ziemiańska, S. 262.

*Auf der anderen Seite des Landhauses lachen blühende Kräuter
Im nach italienischem Stil entworfenen fröhlichen Garten,
Der mit Früchten und exotischen Blumen geschmückt (ist),*

Nachfolgend werden der Wald, die Imkerei und der Tierpark mit einem Bach in der Mitte aufgezählt. Sie stehen für >wczasy i pożytki< (*die Muße und die Nützlichkeiten*) des Landslebens, die den Dichtern oft unzählbar erscheinen.

Einen nach italienischem Stil entworfenen Garten erwähnt W. Kochowski in seinem Abschiedsgedicht *Rozjezne pożegnanie z ojczystym Gajem, dnia 19 maja 1663* (Abschied beim Verlassen des heimatlichen Gajes, am Tag des 19. Mai 1663). Der Dichter-Landmann muss auf Grund der erblichen Güterteilung seinen bisherigen Landsitz Gaj verlassen und sich woandershin begeben. Er nimmt persönlich Abschied vom „Dziedzictwo mierne, Leć panu wierne“⁸⁷⁶ (V. 27) *bescheidenen, aber dem Herrn treuen Erbe*, zu dem auch >Własny ogród włoski<⁸⁷⁷ (V. 76) (*der eigene italienische Garten*) gehört. Mit einer ähnlichen Situation wird auch Kasper Miaskowski konfrontiert. Das zwangsläufige Fortgehen von einem bewirtschafteten Landgut fällt dem Landadligen schwer. Seine in Versen ausgedrückte Trauer und Besorgnis vermitteln das ehrliche Leid des Dichters. K. Miaskowski zählt eine ganze Reihe von Menschen, Gegenständen und Tätigkeiten auf, von denen er sich verabschieden muss. An erster Stelle benennt er das Haus und dann unmittelbar die zu dem Landhaus gehörenden Gärten. „Żegnam was, żyzne dwa poboczne ogrody / i oba stawki hojnej pelne wody“⁸⁷⁸ (V. 5f) *Lebt wohl, ihr zwei fruchtbaren seitlich liegenden Gärten / und die beiden an Wasser reichen Teiche*, dichtet er in sapphischen Strophen. In der dritten Strophe wendet sich der Dichter auch an den Obstgarten und den Viridarium (Blumen- und Kräutergarten):

Żegnam was, sadki na wiosnę zielone,
A lecie wiśną dojrzrzałą rumione.
Daj i ty rękę, wirydarzu lichy,
Palladzie cich<ój>.⁸⁷⁹ (V. 9-12)

Er ist bereits fruchtbar dank deiner Arbeit, deswegen beliebt.

⁸⁷⁶ Kochowski, *Pieśń XXIII. Rozjezne pożegnanie z ojczystym Gajem, dnia 19 maja 1663*, in: ders., *Utwory poetyckie*, S. 127.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 129.

Mit dem Namen >*ogród włoski*< (der italienische Garten) wurde im Polen der Renaissance jeder schmuckvoll entworfene Garten bezeichnet und der Begriff in der Folge auch auf die Gärten des Barock übertragen, vgl. Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 33.

⁸⁷⁸ Miaskowski, Waleta Włoszczonowska, in: ders., *Zbiór rytmów*, S. 332.

⁸⁷⁹ Ebd.

*Lebt, Gärtlein, wohl, die ihr im Frühling grün,
Wo sommers rot die reifen Kirschen glühn;
Gib du die Hand auch, stiller, kleiner Park,
Der Pallas Mark!*

Dass dem Dichter diese Orte am Herzen liegen, zeigt die metaphorische Freundschaft zwischen den Gärten und der Göttin Athena, die bereits in Horaz' Dichtung die lieblichen Stätten des *locus amoenus* bewohnte und mit ihrer Anwesenheit die Natur positiv beeinflusste.⁸⁸⁰ Sie besucht die Gärten des Dichters (V. 13-16) als Schirmherrin seines dichterischen Schaffens.

Bei W. Kochowski hingegen steht die Enttäuschung des Landmanns im Vordergrund, da sein Fortgehen im Frühlingsmonat Mai stattfindet, wenn sich die ländlichen Arbeiten auf ihrem Höhepunkt befinden.

Der Frühling spielt in der Dichtung des Landadels eine wichtige Rolle. Seine besondere Bedeutung wird sowohl durch das alltägliche Landleben als auch durch das literarische Erbe begründet. Einerseits ist das Leben des Landmannes dem Rhythmus der Natur untergeordnet. Nach dem langen kalten Winter erscheint der Frühling als Bote des neu beginnenden Lebens. Andererseits wird das Motiv des Frühlings bereits seit der Antike mit anderen Naturmotiven verbunden. Er ist ein wichtiges Element zur Beschreibung des *locus amoenus*, des Goldenen Zeitalters, des Gartens oder des Paradieses.⁸⁸¹ In diesen Konnotationen wird die frühlinghafte Jahreszeit als ewiger Frühling mit vollkommenen Witterungen und schönster Flora und Fauna dargestellt. In der Landlebendichtung wird das Motiv des ewigen Frühlings von den Dichtern mit dem tatsächlich erfahrenen Wandel der Jahreszeiten verbunden und geschildert. Sie gestatten es sich, den Frühling metaphorisch zu verschönern, indem sie zugleich ihren sinnlichen Empfindungen treu bleiben.

Tam skoro tylko przykra zima minie,
A wiosna śliczny warkocz swój rozwinie,
Kiedy się śmieją kwiatkami upstrzone
Łączki zielone,

Sam świat i samo rzeczy przyrodzenie
Radość wydaje w swoje odnowienie,
I samo nawet światło najaśniejsze
Zda się świetniejsze⁸⁸² (V. 389-396)

Übersetzt von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, in: *Polnischer Barock*, Hernas, S. 59.

⁸⁸⁰ Vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 193; Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 43.

⁸⁸¹ Vgl. s.v. *Frühling*, in: *Die Weisheit der Natur*, Telesko, S. 46; Curtius, *Europäische Literatur*, S. 193f.

⁸⁸² Morsztyn, Z., *Votum*, in: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, S. 575.
Sobald der unangenehme Winter dort vorbei ist,

Das Herannahen des personifizierten Frühlings, der seine Gaben verteilt wie ein Mädchen, das sich die Haare auflöst, wird durch die Freude der Natur und des Lichtes begleitet. In den Gedichten *Maj* (Der Mai) Jan Gawińskis und *Zielone* (Das Grün) Wespazjan Kochowskis bekommt der anthropomorphisierte Frühling nicht nur ein Gesicht, sondern auch einen Namen. (Im Polnischen ist das Substantiv >wiosna< (*Frühling*) ein Femininum). Er wird mit Flora, der antiken Göttin der blühenden Natur, gleichgesetzt.

Piękna w szacie majowej Flora się przechodzi,
Co jej ziemia z róż wonnych, co i z lilij rodzi;
Z niej wzór biorąc ogrody i różańce śliczne
Na jej przyście w kwiateczki stroją się rozliczne.⁸⁸³ (V. 1-4)

Den Dichtern zufolge kehrt die Natur im frühlingshaften Monat Mai zu ihrem anfänglich glücklichen Zustand zurück.

Die Frühlingslandschaft ist aber ebenso wie die Ideallandschaft im Bereich der Kunst eine höhere Form der Wirklichkeit. Sie ist es dadurch, daß die Frühlingsnatur mit der Vorstellung des goldenen Zeitalters zusammenhängt. Der Frühling ist die zeitlich begrenzte Rückkehr des Naturzustandes des goldenen Zeitalters.⁸⁸⁴

Dementsprechend ist die Frühlingszeit die bittere und gleichzeitig schönste Erinnerung an die ursprüngliche Unschuld der Natur, die auf Erden am mythologischen Anfang der Menschheit im Goldenen Zeitalter herrschte.

*Und der Frühling seinen schönen Zopf auflöst,
Lachen mit Blumen geschmückte
Grüne Wiesen,*

*Die Welt selbst und selbst die Natur
Freuen sich über ihr Wiedergebwerden,
Und sogar das hellste Licht selbst
Erscheint festlicher.*

⁸⁸³ Gawiński, *Maj*, in: *Poeci polskiego baroku*, Bd. 2, S. 141.

*Die im Maikleid schöne Flora geht spazieren,
Was ihr die Erde an duftenden Rosen, was an Lilien gebärt;
Nach ihrem Vorbild Gärten und herrliche Rosarien
Schmücken sich mit mannigfaltigen Blumen für ihr Kommen.*

(vgl. auch Kochowski, *Zielone*, in: ders., *Utwory poetyckie*, S. 115, V. 5-8.)

⁸⁸⁴ Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 40 (Hervorhebung im Original).

A kiedy żartkim uniesione lotem
 Skrzydlaste z świata leciały miesiące,
 Maj, iż był cięższym powleczone złotem,
 Pióro upuścił z szyje błyskające.
 Z spracowanego czoła rzucił potem
 Różdżki z barwistych kwiateczków pachnące,
 Które iż bliskie padły na ogrody,
 Maj wiecznie kwitnie od tamtej urody.⁸⁸⁵ (Str. 3)

Die Herrschaft des Frühlings beginnt mit der Vertreibung des Winters und der Prachtentfaltung der blühenden Natur. Die Erde kleidet sich mit vielfältigen farbenprächtigen Blumenarten, die als Boten und Wahrzeichen des Frühlings bezeichnet werden können. Aber auch die belebte Natur wird angesprochen. Im Gedicht *O wiosnie* (Über den Frühling) zählt Łazarz Baranowicz neben den aufblühenden Blumen und grünenden Bäumen sowohl die einheimischen, geflügelten Frühlingsboten – Lerchen, Schwalben, Enten, Gänse und Kraniche – wie auch die jungen, vor kurzem zur Welt gebrachten Tiere – Lämmer und Fohlen – und die Insekten wie Ameisen, Mistkäfer und Bienen auf. Diese Bilder stehen wiederum im Zusammenhang mit dem Aspekt der Fülle. Das Motiv des Frühlings wird durch derartige Häufungen malerisch ausgeschmückt. In D. Naborowskis Imitation der horazischen 2. Epode lassen sich zwar keine Häufungen nachweisen, aber die Verwendung der Substantive >stada< (*Herden*), >roje< (*Schwärme*), >wojsko< (*Truppe*) und >hufce< (*Scharen*), welche zudem meistens im Plural stehen⁸⁸⁶, weist ebenso auf die Fruchtbarkeit und Fülle dieser beliebten Jahreszeit hin.

Zachodnie wiatry drzewa rozwijają,
 Rozliczne kwiaty pola odziewają,
 Jezierne stada mnożą płody swoje,
 Nowe na paszą wylatują roje,

⁸⁸⁵ Cezary, Melodia krzykliwego na wiosnę słowika, in: Poeci polskiego baroku, Bd. 2, S. 164.

*Als die vom schnellen Flug getragenen,
 Geflügelten Monate von der Welt verflogen,
 Mai, da er mit schwererem Gold verziert war,
 Ließ vom Hals eine glänzende Feder herunter.
 Von müder Stirn warf er später
 Duftende Zweige von bunten Blümchen herab,
 Welche auf nahe Gärten fielen,
 Deswegen blüht der Mai ewig von jener Herrlichkeit.*

⁸⁸⁶ A. Karpiński bemerkt, dass die Verwendung der Pluralformen in der Landlebendichtung die „Identifizierung bildhaft“ *Bildidentifikation* ausschließt, d.h. in den Landschaftsbildern treten anstelle der konkreten die poetischen Konventionen, welche die verlangte Harmonie herstellen können, vgl. Karpiński, Staropolska poezja, S. 123.

Niewinne wojsko z owczarnie wychodzi
I mać odziane pierzem hufce wodzi.⁸⁸⁷ (V. 43-48)

Für gute Fruchtbarkeit und Gedeihen in der Frühlingslandschaft sind neben dem Wasser und der Sonne, vor allem die Westwinde, besonders der Zephyrus, verantwortlich.⁸⁸⁸ Der sanfte Wind bringt der Natur und den Menschen eine erfrischende Erquickung und belebende Kräfte. M. K. Sarbiewski lädt im Gedicht *IV 26 AD AURAM* die schöne frühlingshafte *aura* in seine eine Pappel enthaltende Landschaft ein. Ihr Begleiter Zephyrus soll sie mit ihr zusammen besuchen.

Hic tibi liber Zephyrus comas per-
sultet et ramos; vagus hic supinas
Increpet frondes, teneroque vexet
Gramina lusu.⁸⁸⁹ (V. 5-8)

Resümierend lässt sich mit Baranowicz wiederholen, dass „[...] wiosna koźdemu czas zgoła wesóły“⁸⁹⁰ (V. 28) [...] *der Frühling doch jedem eine fröhliche Zeit ist*. Seine Freude über den Vogelgesang, welcher sich mit dem Rufen der Frösche und dem Geräusch der auf dem Fluss brechenden Eisschollen mischt, wird allgemein mitgeteilt. Diese Begeisterung über die frühlingshafte Natur dient Baranowicz als Lobpreis ihres Schöpfers. Die gesamte Natur wird zum Abbild der Barmherzigkeit und der Liebe Gottes. Von hier aus reicht nur ein Schritt, um den Frühling mit der Ideallandschaft oder selbst mit dem Paradies zu verknüpfen. Daran wagt sich J. Gawiński, indem er dichtet: „Maj dzisiaj ludzkim oczom ziemskie stawia raje“⁸⁹¹ (V. 6) *Der Mai führt heute irdische Paradiese vor die Augen der Menschen*. Die frühlingshaft blühenden Gärten und die mit dem

⁸⁸⁷ Naborowski, Pieśń ad imitationem Horacjuszowej ody „Beatus ille, qui procul negotiis“, in: *Poeci polskiego baroku*, Bd. 1, S. 202.

*Die Westwinde geben den Knospen Kraft,
Zahlreiche Blumen bekleiden die Felder,
Seeherden vermehren ihren Nachwuchs,
Neue Schwärme fliegen suchend nach Futter hinaus,
Eine unschuldige Truppe verlässt die Schäferei
Die Mutter-Glücke führt mit Federn bedeckte Scharen.*

⁸⁸⁸ Vgl. Schönbeck, *Der locus amoenus*, S. 18, 58.

⁸⁸⁹ Sarbiewski, *IV 26 AD AURAM*, in: ders., *Liryki oraz Droga rzymska*, S. 390.

⁸⁹⁰ Baranowicz, *O wiosnie. Wszystkim wiosna nie jest sprosna*, in: *Poeci polskiego baroku*, Bd. 1, S. 472.

⁸⁹¹ Gawiński, *Maj*, in: *Poeci polskiego baroku*, Bd. 2, S. 141.

himmlischen Perlentau befeuchtete Erde vermag der Dichter nur mit dem irdischen Paradies zu vergleichen. Das heißt auch weiter, dass die ländliche Lebensform und die dortige Natura nach Meinung des Landadels von Gott gesegnet sind.

Pola, sady, ogrody, łąki zielenieją,
 Gospodarz na to patrząc cieszy się nadzieją.
 Boże, tu cuda Twoje, tu Twe wielkie dziwy!
 Wszystko rodzisz i dajesz, Ojczy dobrotny.⁸⁹² (V. 17-20)

Der Frühling ist eine wichtige Komponente der Landlebendichtung. Er gehört fest zu den an die antike und christliche Tradition anschließenden amönen ländlichen Landschaftsdeskriptionen, welche ihrerseits von den Annehmlichkeiten des bevorzugten Landlebens überzeugen sollen.

Demzufolge lässt sich sagen, dass die polnischen Barockdichter den Topos des Gartens bzw. den der amönen, frühlinghaften Ideallandschaft, ebenfalls in der Landlebendichtung mit mannigfaltigen, traditionsgebundenen Motiven verknüpfen, welche alle zusammen eine ideale Gartenlandschaft erzeugen.

Zum Schluss soll noch das Werk *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy* (Ein Weg oder eine bündige Beschreibung von Warschau) Adam Jarzębskis angesprochen werden, obwohl es nicht unmittelbar zur Landlebendichtung gehört. Das Werk schildert die damals wichtigsten Besitztümer, die in Warschau zu dieser Zeit vorhanden waren. Der Autor⁸⁹³ widmet sein Werk dem Kron- und Hofmarschall, Adam Kazanowski, was sich in seiner panegyrischen Sprachweise und in der Zahl der Kazanowskis Güter beschreibenden Verse (V. 1025-1655) widerspiegelt. Obwohl das Werk aus literarischer Sicht einen niedrigen Wert besitzt, schenkt der Autor dem Rezipient eine unterhaltsame Stadtführung durch die polnische Hauptstadt des 17. Jahrhunderts, bevor sie 1655 von den schwedischen Truppen zerstört wurde. Auf

⁸⁹² Ebd.

*Felder, Obstgärten, Gärten, Wiesen grünen,
 Der Landmann sieht das (und) freut sich mit Hoffnung.
 Gott, da sind Deine Wunderwerke, da sind Deine großen Wunder!
 Du bringst und gibst alles, wohlwollender Vater.*

⁸⁹³ Die Bibliographie Adam Jarzębskis ist sehr lückenhaft. Es ist jedoch bekannt, dass er als Musiker und Baubeauftragter am Hof des Zygmunts III und Władysławs IV in Warschau tätig war.

diese Weise wurden auch die damaligen Warschauer Gärten verewigt, welche die von A. Jarzębski beschriebenen Paläste des Königs und der Magnaten geschmückt haben. Der Autor schildert sie sachbezogen und realistisch. Er interessiert sich vor allem für technische Lösungen und neuartige Einrichtungen, weniger für die gärtnerische Kunst und Schönheit.

Wynidę przed bramę z Zamku,
I postrzeżę z drzewa ganku;
Za nim ogród jest niewielki,
W nim są kwiatki, owoc wszelki,
A krynica tuż przy wieży,
Z której woda w Zamek bieży.
Jeden chłop kołem sprawuje,
Do góry ją wyprawuje.⁸⁹⁴ (V. 943-950)

Die Vielzahl und der Reichtum der gärtnerischen Flora werden nur dann zum Ausdruck gebracht, wenn sie die Darstellung des adligen Vermögens unterstützen sollen. „Aż tam drzewka cudzoziemskie, / Jak u pana, nie ziemieńskie“ (V. 2073f) *Erst dort ausländische Bäumchen / wie bei einem Herrn, keine ländlichen*, bemerkt A. Jarzębski im königlichen Garten⁸⁹⁵ und zählt dann zahlreiche, exotische Baumarten wie z.B. Zitronen-, Feigen- oder Orangenbäume etc. auf.

Die Gärten stellen in diesem Werk kein souveränes literarisches Motiv dar. Sie sind nur ein Gegenstand, dem der Autor für gewisse Zeit seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, weil sie, ähnlich wie die Paläste, den Reichtum der Besitzer widerspiegeln sollen. Auf diese Weise überliefert A. Jarzębski selektiv das Bild der barocken Magnaten- und Königsgärten, das zwar in der Landlebendichtung als Gegensatz zum ländlichen Garten angesprochen, aber kaum dargestellt wird.

⁸⁹⁴ Jarzębski, Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy, S. 100.

*Ich gehe aus dem Schloss vor das Tor,
Und erblicke eine Loggia aus Bäumen;
Hinter ihr ist ein kleiner Garten,
In ihm gibt es Blumen, allerlei Früchte,
Und eine Quelle direkt neben dem Tor,
Aus der das Wasser ins Schloss fließt.
Ein Mann dreht mit dem Rad,
Er schickt das Wasser nach oben.*

⁸⁹⁵ Über die Skulpturen im königlichen Garten in Krakowskie Przedmieście und ihre symbolische Bedeutung aus der Sicht der Gartenkunstgeschichte siehe: Badach, Treści rzeźb z wazowskiej rezydencji Villa Regia, S. 171-182.

Es handelt sich u.a. um die Skulpturen des mit einem Zentauren kämpfenden Herkules, eines von einer Schlange gebissenen Rosses, eines mit einem Delphin kämpfenden Jungen und des Cupidos an einer Quelle.

4 Überblick: Stile der europäischen Gartenkunst

Der folgende Überblick über die Stile der europäischen Gartenkunst soll zur Vervollständigung der vorliegenden Arbeit beitragen, da die Ausprägungen und Darstellungen des literarischen Gartenmotives nicht selten durch die realistischen Gärten beeinflusst wurden und die Dichter selbst von diesen inspiriert wurden.

Die Geschichte der Gartenkunst ist die Geschichte des sich stetig wandelnden Verhältnisses des Menschen zur Natur. Im Garten spiegeln sich die Sehnsucht des Menschen nach dem Paradies so wie seine Furcht vor der realen Natur und sein Wunsch, diese zu beherrschen wider. Der Garten ist somit nicht so sehr eine Welt im kleinen, sondern eher Ausdruck des menschlichen Weltbildes, eines Bildes, in dem jeweils abhängig vom Selbstbewußtsein des Menschen definiert ist, was unter >>Natur<< zu verstehen sei.⁸⁹⁶

Im Dunkel der Zeit verschwinden die Gärten von Persien, Mesopotamien und Ägypten, deren Einflüsse auf die späteren Völker noch zu erahnen sind. Auch für griechische Gärten können nur lückenhafte Indizien nachgewiesen werden. Eine größere Anzahl von Quellen ist von römischen Gärten überliefert, die archäologische oder künstlerische Hinweise ihrer Existenz hinterlassen haben.

Man kann annehmen, dass in Griechenland die Gärten vor allem als vorstädtische Nutzgärten oder als wirtschaftliche Ländereien z.B. Wein-, Baum- oder Gemüsegärten angelegt wurden, was sich in den späteren Schriften des Cato und Varro nachlesen lässt.⁸⁹⁷ Obst, Gemüse und Zierpflanzen, wie Rosen, Myrte sowie Efeu, die für religiöse Zwecke und den Eigenbedarf vorgesehen waren, sollen in diesen Gärten vorhanden gewesen sein. Alle griechischen Städte besaßen außerdem Heiligtumsgärten und –haine, umpflanzt mit den bestimmten Gottheiten geweihten Pflanzen oder Bäumen. Die Eiche wurde Zeus, der Lorbeerbaum Apollon, der Olivenbaum Athene und der Myrtebaum Aphrodite geweiht. Mit der Verehrung der Vegetation wurde Aphrodite als Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin⁸⁹⁸ verbunden und mit ihr Adonis, dessen Kult in sog. >Adonisgärtchen< besonders durch Frauen gepflegt wurde. Zudem waren

⁸⁹⁶ Hammerschmidt/Wilke, Die Entdeckung der Landschaft, S. 9.

⁸⁹⁷ Vgl. Carroll, Antike griechische Gärten, S. 84, 90.

⁸⁹⁸ Vgl. Karageorghis/Carroll-Spillecke, Die heiligen Haine und Gärten Zyperns, S. 141-146.

außerhalb der Stadt Athen die Parkanlagen der Akademie, im Lykeion und dem Kynosarges - als „[...] grüne, schattige und bewässerte Idylle, Gärten und Haine an alten geheiligten Orten“⁸⁹⁹ - bekannt. An diesen Stätten befanden sich auch Gymnasien, Bibliotheken und Sportplätze. Die mit ihnen in Verbindung stehenden Philosophenschulen von Platon, Aristoteles, Epikur und Theophrast sollen ebenfalls mit Gärten versehen gewesen sein.

Die alten Römer entwickelten dagegen eine raffinierte Gartenbaukunst. Man legte viel Wert darauf sowohl in den Städten wie auch auf dem Lande einen Garten zu besitzen. Vornehmlich das Atrium des städtischen Hauses sowie der zum Peristyl ausgebaute Innenhof wurden gerne bepflanzt und geschmückt.⁹⁰⁰ Weitere Möglichkeiten boten die in den schönen offenen Landstrichen vorhandenen Villengelände, welche sich weiter ausdehnen ließen als die in der Stadt und so mehr Platz für größere, zum Teil mehrere Peristyle und Gärten zur Verfügung hatten.⁹⁰¹ Unter schattenspendenden und fruchttragenden Bäumen, duftenden Blumen, Sträuchern und Zierpflanzen waren Skulpturen und Springbrunnen zu finden. Man benutzte Buchsbäumchen, um aus ihnen grüne Figuren zu formen und den Garten auf diese Weise zu verschönern.

Insgesamt stellten die Villen je eine Welt im Kleinen dar. Tiere, die zu Lande, zu Wasser und in der Luft zu Hause waren, gezähmte und wilde [...], vielerlei Nutzpflanzen, Bäume, Weinrebe und ein reicher Schmuck an Ziersträuchern und Blumen dazu. Die Villen näherten sich also einer Autarkie, zumal im Luxus.⁹⁰²

Der Garten war meistens eng auf das Bauwerk bezogen und erweiterte den Lebensraum der Villa. Die Villa dagegen wurde mit Wandmalereien mit Naturmotiven ausgeschmückt, die ihrerseits den Garten in den Innenraum projizierte. In den schriftlichen Zeugnissen jener Epoche wurden zahlreiche Schilderungen der Villen und ihrer Gärten (Cicero, Plinius der Jüngere, Markus Moderatus Columella) gegeben, in denen sich ihre Anmut und Pracht widerspiegelten.

⁸⁹⁹ Carroll, Antike griechische Gärten, S. 87; vgl. Carroll-Spillecke, Griechische Gärten, S. 158-162.

⁹⁰⁰ Siehe: Jashemski, Antike römische Gärten in Campanien, S. 179-186.

⁹⁰¹ Vgl. Meier, Der römische Garten, S. 94f.

⁹⁰² Meier, Der römische Garten, S. 103.

Im Mittelalter präsentiert sich der Garten als ummauerter Raum, ein *hortus conclusus*. Er wurde wegen enger Raumverhältnisse isoliert von den Wohngebäuden und der >wilden< Natur *ex aequo* abseitig angelegt. Eine architektonische Verbindung zwischen dem Bauwerk und der Gartenanlage war noch nicht vorhanden, als überschaubare Ordnung wurde eher eine Trennung bevorzugt.⁹⁰³

Der Klostergarten und der höfische Lustgarten sind die beiden wichtigsten Repräsentanten der Gartenbaukunst in der Zeit des Mittelalters.

Der Klostergarten, bei dem der Nutzaspekt im Vordergrund stand, wurde bei verschiedenen Konventen durch Mönche gepflegt. Seine Struktur, in der sich „[...] die Synthese von medizinisch-naturwissenschaftlichen, religiösen und ästhetischen Vorstellungen des Mittelalters“⁹⁰⁴ widerspiegelt, war einfach und übersichtlich. Er bestand vor allem aus einem Gemüse- und Heilkräutergarten sowie dem Kreuzganggeviert und dem mit Obstbäumen bepflanzten Friedhof.⁹⁰⁵

In der Gestaltung der mittelalterlichen Gartenanlage spielten die nach antiken Vorbildern orientierten Klerikerschriften eine wichtige Rolle, in denen nicht nur die gärtnerischen Tätigkeiten dargestellt wurden, sondern auch Pflanzen mit ihren natürlichen Eigenschaften und mit der ihnen zugeschriebenen, sinnbildlichen christlichen Symbolik.

Der Klostergarten wurde auch zum Vorbild für den höfischen Lustgarten. Es kam zur Verweltlichung des zum sakralen Bereich zählenden Klostergartens. Der allegorische französische *Roman de la Rose* aus dem 13. Jahrhundert beschreibt in lyrischer Form die Bedeutung und den Charakter des Gartens in der ritterlich-höfischen Gesellschaft jenes Zeitalters und seine Vermittlerrolle zwischen dem profanen und sakralen Bereich als Ort des paradiesisch-himmlichen Abbilds und als *locus amoenus* unter der Herrschaft der weltlichen Venus. Viele reale Burganlagen waren allerdings räumlich sehr eingeschränkt und erlaubten daher keine größeren Gartenbauten. Dass der Garten jedoch eine besondere Rolle für die Menschen jener Zeit spielte, lässt sich aus den schriftlichen und bildlichen Quellen ableiten. Sie helfen auch bei der Rekonstruktion des höfischen und städtischen Lustgartens, der meistens mit Blumenwiese, eingefassten Gemüse-,

⁹⁰³ Vgl. Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 18f, 21f.

⁹⁰⁴ Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 24.

⁹⁰⁵ Vgl. Keller, *Kleine Geschichte der Gartenkunst*, S. 35; Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 22; Willerding, *Gärten und Pflanzen des Mittelalters*, S. 255f; Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 21.

Blumen- und Kräuterbeeten, Wasserquellen, Lauben und Bäumen ausgestattet war. Im Laufe der Zeit wurde ihm ein Tiergarten angeschlossen.⁹⁰⁶ Die einzelnen Gartenteile waren streng voneinander getrennt.

Zu Ende des 15. und im 16. Jahrhundert war Italien ein großes Vorbild für alle Liebhaber von Wissenschaft, Literatur und Kunst. Aber auch die italienischen Renaissancepalast- und Gartenanlagen wurden zum Muster und zur Inspirationsquelle für die europäische Gartenkunst, welche sich ihrerseits an den aus der Antike überlieferten, literarischen Schilderungen orientieren. Neben Werken des jüngeren Plinius wurden auch die Gärten Ciceros oder Dichtungen des Ovid, Theophrast und Demokrit wiederentdeckt. In der Dichtkunst und den philosophischen Traktaten jener Zeit strebte man nach Entfaltung des Bildes eines idealen Gefildes unter freiem Himmel, welches im Garten verwirklicht wurde. Bereits in Boccaccios Rahmenerzählung *Decamerone* (14. Jh.) wurden typische Züge für Villen und Gärten der beginnenden Renaissance zum Ausdruck gebracht. Es wurde versucht, die literarischen Topoi der vergangenen Epochen im Garten wahrnehmbar zu machen. Das irdische Paradies und der Widerschein des Goldenen Zeitalters offenbarten sich in neuen kunstvollen Gartenanlagen. Man sah in ihnen außerdem einen Lustgarten und einen *locus amoenus*. In den zeitgenössischen Ansichten wurde neben einer tiefen Begeisterung für die Antike zugleich eine humanistische Sichtweise auf die Natur zum Ausdruck gebracht.⁹⁰⁷

In der historischen Entwicklung lassen sich drei Haupttypen von Gartentheorien erkennen. Der erste Typus enthält die antiken und mittelalterlichen Gartenanlagenschilderungen, jedoch ohne neue Erkenntnisse. Bei dem zweiten Typus handelt es sich um die phantasiereichen Gartenallegorien, auf deren Basis zahlreiche Elemente in der Gartenbaukunst der Renaissance und des Barock verwirklicht wurden. Der dritte Typus befasst sich mit pragmatischen Theorien, die konkrete Gestaltungshinweise beinhalten, die bis ins 19. Jahrhundert angewendet wurden.⁹⁰⁸

Zu den führenden Gartentheoretikern der Renaissance gehörten u.a. Leon Battista Alberti, Desiderius Erasmus von Rotterdam, Bernard Palissy oder Francesco Colonna, der im Jahre 1499 sein allegorisches Werk *Hypnerotomachia Poliphili*

⁹⁰⁶ Vgl. Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 31; Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 22-25.

⁹⁰⁷ Vgl. Seifertová, *Der Garten in den Augen der Humanisten*, S. 25.

⁹⁰⁸ Vgl. Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 40.

verfasst hat. Das mit 196 Holzschnitten reich illustrierte Werk erschien in Venedig und wurde für reiche Besitzer von Villen und Gärten richtungweisend. Anregend für viele gartenkünstlerische Ideen in der Folgezeit schildert der Autor in diesem Buch „[...] die Menschheitsgeschichte als Weg aus der unkultivierten Natur durch verschiedene Geistes- und Gemütsverfassungen, gespiegelt in unterschiedlich gestalteten Landschaften, Gärten und Architekturen bis hin zum Licht der Antike.“⁹⁰⁹ Nach einem Zug durch anschauliche Gärten, gärtnerische Felder und Zeugnisstätten der Antike findet der Protagonist Poliphilus sein Ideal der Wahrheit auf der runden Garteninsel Kythera inmitten des Meeres.

Trotz verschiedener Formen lassen sich für den Renaissancegarten verallgemeinernd typische Eigenschaften feststellen. Der Garten ist geometrisch angelegt und in durch Achsen klar voneinander getrennte Abteilungen (*Kompartimente*) eingeteilt, die wiederum in Parterres unterteilt sind. Die Parterres sind in wenigstens vier gleich große Bereiche aufgeteilt, die gewöhnlich auch von Wasserbassins umgeben sind. Wege und Blickpunkte sind unter Rücksichtnahme auf die Zentralperspektive entworfen. Eine großzügige architektonische Komposition aus Treppen bzw. Terrassenanlage und Balustraden hebt die zum Gebäude hinführende Achse hervor. Die Wege sind von geschnittenen Buchshecken umgeben. Schatten findet man unter Pergolen aus Holz oder Stein, welche von Wein, Glyzinien oder Geißblatt umrankt werden. Die mit mythologisch-allegorischen Skulpturen ausgestatteten, künstlichen Grotten und grüne Heckenlabyrinth bzw. Irrgärten erhalten als feucht-dunkle Stätte bzw. als Initiations-Architekturen neben schmückenden Funktionen hauptsächlich didaktisch-symbolische Aufgaben. Das angenehm kühle Klima wird durch zahlreiche, auf hoch entwickelter Ingenieurskunst basierende Wasserkünste geschaffen, welche auch die Aufgabe haben, die gärtnerische Anlage zu bewässern und zu beleben.⁹¹⁰ Außerdem wurden die ausgegrabenen antiken Funde bzw. ihre Kopien als ausgesuchte geschmackvolle Dekors in den zeitgenössischen Gärten aufgestellt. Bauwerk und Gartenraum wuchsen allmählich zu einer Einheit zusammen. Die Gartenkunst jener Zeit wurde durch verschiedenen Typen, meist nach der Funktion, bestimmt.

⁹⁰⁹ Artikel: s.v. *Gartenstile Europas*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 20.

⁹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 22.

Erwähnenswert ist dabei eine in den oben genannten Gartentypen weit entwickelte Semantik, die charakteristisch für die Gärten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock ist und welche in den Landschaftsgärten der Aufklärung und der Romantik durch die Empfindsamkeit ersetzt wird.

Seit der italienischen Renaissance wächst die Vorliebe für die neue Gestaltung oder Gründung eines Gartens, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Von der Renaissance bis zum Barock entwickeln sich kontinuierlich verschiedene Gartenformen, zu deren wichtigsten kennzeichnenden Merkmalen maßgeblich eine regulär-geometrische Gestaltung, Wasserkünste und thematisch ausgesuchte Skulpturen gehören.

Obwohl die meisten Eigenschaften des Renaissancegartens durch die späteren Gartenstile übernommen wurden, wurde die präzise Harmonie, Schönheit und Ordnung im humanistischen Garten der Renaissance um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert durch die „[...] Neigung zu übersteigertem Ausdruck, starke Farbigkeit und teilweise grotesken phantastischen Effekten, jedoch voll schöpferischer Vitalität“⁹¹¹ des manieristischen Gartens ersetzt, der als „[...] Spiegelbild eines ebenso hochgebildeten wie zutiefst zweifelnden Menschen“⁹¹² dargestellt werden sollte.

Das 17. Jahrhundert, das sog. >Grand Siècle<, steht dagegen in der Gartenkunst vor allem unter dem Zeichen des klassischen französischen Gartens, der zum Symbol der königlichen Macht und Größe erhöht wurde. Ludwig der XIV., der Sonnenkönig, wurde mit seiner Schloss- und dazugehörigen monumentalen Gartenanlage in Versailles zum Herrschaftsbegriff dieses Zeitalters. Der Hauptgestalter der neuen Residenz des französischen Königs war der Gartenkünstler André Le Nôtre, der mit dem Entwurf des Gartens in Vaux-le-Vicomte für Nicolas Fouquet den klassischen Garten im französischen Stil begründet und sich damit bereits einen Namen gemacht hatte.⁹¹³ Zum Synonym des barocken Architekturgartens wurde Versailles als Krönung dieses Stils bekannt. Frankreich wurde zum tonangebenden Land in der Gartenbaukunst für das nachfolgende Jahrhundert und französische Einflüsse sind in fast jedem Barockgarten nachweisbar. Jedes Land oder jeder Besitzer entwickelte den

⁹¹¹ Bazin, DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst, S. 81.

⁹¹² Vgl. s.v. *Gartenstile Europas*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 22.

⁹¹³ Vgl. Brix, Französische Gärten, S. 150.

barocken Gartenstil individuell, wobei auch Ideen aus anderen Quellen, z.B. aus Italien oder Holland, mitverarbeitet wurden.

Die klassischen französischen Barockgärten zeichnen sich durch die zentrale Orientierung auf das Schloss als Mittelpunkt des Gartens und der von dort ausgehenden Ferne und perspektivischen Weitläufigkeit der Gartenanlagen aus. Besondere Gestaltungselemente sind die Symmetrie von Wegen und Wasserläufen, spezielle Geländegestaltungen, Terrassierungen und geometrische Formen wie z.B. Vierecke, Ovale und Halbkreise. Ornamentale Rasenflächen, Blumenrabatten, nach *ars topiaria* beschnittene Buchsbäumchen, Boskette und kunstvolle prächtige Parterres bilden barocke Formelemente und Figuren. Labyrinth, Heckentheater und Grottenarchitekturen sollten die ungezügelte Natur symbolisieren, die als formale Elemente in den Garten eingebettet wurden. Auf diese Weise wurde die Beziehung zwischen dem Reich der Geometrie und dem der Metaphysik zum Ausdruck gebracht.⁹¹⁴ Die in den Gärten gesammelten Kunstwerke stellten meistens ein komplexes symbolisches Programm dar, das sich auf metaphorische, symbolische und allegorische Weise auf den Besitzer beziehen lässt. Wasserspiele, Kaskaden und Fontänen wurden zu einem eindrucksvollen Wassertheater, das den Betrachter in Begeisterung versetzen sollte. Die technischen Einrichtungen, die meist unsichtbar für den Besucher waren, sollten die gesamte Gartenausstattung in Bewegung bringen und erhalten. >Die Kunst der Illusion<⁹¹⁵ und des Täuschungsmanövers wird zu einem wichtigen Aspekt sowohl in der Barockgartenbaukunst wie in der gesamten barocken Kultur. Der Barockgarten beinhaltet die gesamte barocke Vorstellung von der Welt, welche auf die Koexistenz der vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer basiert. „Der Mensch soll in seinen Werken die Gegensätze und Missklänge der Natur nicht unterdrücken, sondern durch Kunst regulieren.“⁹¹⁶ Zum obligatorischen Element des Barockgartens wurden auch die exotischen Pflanzen und Tiere, die in Orangerie- und Menageriegebäuden unterbracht werden mussten. Für die private Zurückgezogenheit waren Eremitagen oder so genannte *giardino segreto* vorgesehen, wo sich der Besitzer und seine Familie von den offiziellen Zeremonien erholen konnten. Das Konzept des Barockgartens wurde theoretisch erstmals von A. J. Dézallier d'Argenville im Werk *La Théorie et la*

⁹¹⁴ Vgl. Brix, Französische Gärten, S. 173.

⁹¹⁵ Kluckert, Gartenkunst in Europa, S. 213; vgl., Brix, Französische Gärten, S. 164.

⁹¹⁶ Brix, Französische Gärten, S. 163.

Pratique de Jardinage (1709) vorgetragen und literarisch von René Rapin bereits 1665 im Werk *Hortorum lib. IV. Joan. Meursii fil. Arboretum sacrum. Angeli politiani rusticus. Carmen eruditissimum Lazari Bonamici. Adhaec Lipsii leges Hortenses* verewigt.

Der auf den Barock folgende Rokokogarten war durch verspielte Heiterkeit, Sehnsucht nach Idylle und Intimität geprägt. Man kann eine Abkehr vom extrem Repräsentativen und Überdimensionalen beobachten. Der anschließende Klassizismus orientierte sich, in Anlehnung an die antiken Grundlagen unter Verzicht auf den Einsatz der Formenvielfalt, auf die Hochziele in >>stiller Einfachheit und edler Größe<<.⁹¹⁷

Die Vorstellung über den Garten des 18. Jahrhunderts, die häufig mit dem Bild des englischen Gartens gleichgesetzt wird, kann als Bild vom „[...] ideale[r]n Ort [...], an dem Künste und Wissenschaften sich neu formatieren, mischen und >interdisziplinär< kombinieren [...]“⁹¹⁸, beschrieben werden. Die Wiege der neuen Gartenkunst war in diesem Fall England, das Land, in dem es am Ende des 17. Jahrhunderts zum Denkwandel auf der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ebene kam.⁹¹⁹ Demzufolge wurden auch die Beziehungen zwischen Literatur, Ästhetik und Gartenkunst neu gestaltet. Die Stimmen der Gartentheoretiker des 18. Jahrhunderts, wie z.B. die von Thomas Whatley, William Mason oder William Chambers, waren mit denen der Literaten, wie z.B. Addison, Bacon, Pope, Rousseau, Geßner und Sulzer einig, dass die Landschaftsgärten so entworfen werden sollten, dass niemand die menschlichen Intervention merken könnte und die Natur selbst die Form bestimmen sollte. Die Theorie der Gartenkunst wurde sowohl zur gleichwertigen, wissenschaftlichen Disziplin emporgehoben wie auch als Teil der Künste anerkannt.⁹²⁰ Als literarischer Vorläufer der englischen Landschaftsgartenanlage⁹²¹ wird Miltons *Paradise Lost*⁹²² (1667) bezeichnet. Zahlreiche englische Landschaftsgärten und

⁹¹⁷ Vgl. s.v. *Gartenstile Europas*, in: Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst, S. 23-26; Keller, Kleine Geschichte der Gartenkunst, S. 80-86.

⁹¹⁸ Oesterle/Tausch, Einleitung, S. 11.

⁹¹⁹ Es handelt sich um die *Glorious Revolution* (1688) und um die um ein Jahr jüngere *Declaration of Rights*, die als Fundamente der modernen Gesellschaft gelten können, vgl. Kluckert, Gartenkunst in Europa, S. 354; Buttlar, Der Landschaftsgarten, S. 9; Hammerschmidt/Wilke, Die Entdeckung der Landschaft, S. 9.

⁹²⁰ Heinz, Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie, S. 265.

⁹²¹ Vgl. Tausch, Locke, Addison, Hume und die Imagination des Gartens, S. 41f.

⁹²² Es handelt sich um die Schilderung des Paradieses im vierten Buch.

–parks lassen sich als „[...] Naturgemälde in der Manier Poussins, Dughets oder Lorrains“⁹²³ betrachten, was gleichzeitig der Ansicht entsprach, dass sich in einem Garten die Fantasie eines Dichters und der Sinn eines Malers widerspiegeln sollten.⁹²⁴

Der strengen geometrischen Gestaltung des französischen Gartens, die in England mit dem Absolutismus von dessen Herrschern gleichgesetzt wurde, wollte man die kultivierte, aber nicht mehr organisierte Natur gegenüberstellen. Die Natur wurde in der Zeit der Aufklärungsbewegungen zum Symbol der Freiheit.⁹²⁵ Die trennende Mauer wurde abgeschafft und an ihre Stelle wurden so genannte Aha-Gräben - unsichtbare Gräben, bzw. versenkte Mauern auch Ha-Ha genannt - eingeführt, um die Umgebung in die gesamte Gartenkonzeption einzubeziehen.

Die Verbindung der natürlichen Umgebung mit weich geschwungenen Wegen, die immer wieder den Blick auf eine überraschende, neue Augenweide freigeben, mit sich natürlich windenden Flüssen und Teichen, Seen und Rasenflächen, welche mit malerischen Baumgruppen oder kleineren Wäldern aufgelockert wurden, können als typische Merkmale des englischen Landschaftgartens genannt werden.

Die reiselustigen Engländer übernahmen dabei in ihren Landschaftsgärten exotische und fremde Elemente, die sich in Verbindung mit antiken (italienischen), gotischen, chinesischen und orientalischen Vorbildern bringen lassen.⁹²⁶ Sie erschienen in der Gartengestaltung jener Zeit als importierte oder nachgeahmte Staffagebauten.

Die Geschichte der Landschaftsgärten wurde von umfangreichen theoretischen Überlegungen und Differenzierungen begleitet.

Horace Walpole unterscheidet zwischen Parkgarten, Zierfarm und freiem Wald- und Naturgarten. Henri Watelet klassifizierte in malerische, poetische und literarisch-romantische Gärten. Ebenfalls wurde nach Stimmungscharakter und Jahres- und Tageszeitprägungen unterschieden.⁹²⁷

⁹²³ Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 365; vgl. auch Przybylski, *Ogrody romantyków*, S. 7; Buttlar, *Der Landschaftsgarten*, S. 14.

⁹²⁴ Ebd., S. 374.

⁹²⁵ Vgl. Buttlar, *Der Landschaftsgarten*, S. 9.

⁹²⁶ Vgl. s.v. *Gartenstile Europas*, in: *Kleines Wörterbuch der europäischen Gartenkunst*, S. 29.

⁹²⁷ Buttlar, *Der Landschaftsgarten*, S. 16.

Im Laufe der Zeit bildeten sich aus dem englischen Landschaftsgarten oder –park weitere Formen, die sich nach dem Charakter jenes Landes und dem Zeitalter differenzieren lassen, heraus.

In den französischen Gärten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein einzigartiger Wechsel in der Motivik der Gartengestaltung festzustellen. Das betrifft nicht nur den beinahe schon schroffen Übergang von der formalistischen zur romantischen Anlage, sondern auch die gesamte Gartenthematik. Der Rousseausche Aspekt >>Zurück zur Natur<< wird zu einer Art Weltflucht verstärkt.⁹²⁸

Außerdem kommt es in der Gartenkunst immer wieder zum Mit- und Nebeneinander von anderen Künsten wie Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik und Dichtung, welche den Epochenstil in unterschiedlichem Maße beeinflusst haben. Leider sind die Gartenkunst und seine Muse – eine von drei Musen, die erst im 18. Jahrhundert von Horaz Walpole ins Leben berufen wurden⁹²⁹ - den Zeiteinflüssen und Krisen ausgesetzt. Viele der wunderbaren und wertvollen Gärten sind für immer verloren gegangen oder so verändert worden, dass man heute die ursprüngliche Schönheit und Einheit nicht mehr erkennen kann und nur die schriftlichen und bildlichen Zeugnisse den verlorenen Glanz und Prunk überliefern. Deswegen bleiben die Verse des polnischen Dichters, Jonasz Koftas, des 20. Jahrhunderts immer aktuell: „Pamiętajcie o ogrodach / Przecież stamtąd przyszliście [...]“⁹³⁰ *Denkt an Gärten / Von dort seid ihr gekommen [...]*.

⁹²⁸ Kluckert, *Gartenkunst in Europa*, S. 443.

⁹²⁹ Vgl. Лихачев, *Поэзия садов*, S. 10.

⁹³⁰ Kofta, *Pamiętajcie o ogrodach*, S. 205.

5 Schlusswort

Im 17. Jahrhundert findet die Gartenkunst in Polen, entsprechend der europäischen Entwicklung, eine große Beachtung. Dieses allgemeine Interesse spiegelt sich ebenfalls in Form des traditionsbezogenen Topos des Gartens in der Dichtung wider. Gerard Ciołek, dessen Buch *Ogrody polskie* (Polnische Gärten) eine Anregung für diese Arbeit war, verfasst eine treffende Beschreibung der polnischen Gartenkunst des Barockzeitalters:

Żaden z okresów polskiej sztuki ogrodowej nie błyszczał tak różnorodną mozaiką form jak wiek XVII. Oddziałują podówczas zarówno formy renesansu, jak nowe, typowe dla wieku, które przenikając się stwarzają swoiste, niepowtarzalne odmiany. Gdy dodać do tego jeszcze nie zamarłe tradycje średniowiecza i nowe francuskie propozycje, powstaje jakże złożony węzeł stylów, manier i odmian, który obecnie zaledwie w części można próbować rozwikłać i odtworzyć.⁹³¹

Diese Darstellung entspricht größtenteils auch den literarischen Entwicklungen im 17. Jahrhundert. In der Barockdichtung kommt es erstmals zur Vereinigung von zwei verschiedenen Traditionen, welche einerseits aus der Antike und andererseits aus dem jüdisch-christlichen Kreis stammen und welche entsprechend der jeweiligen Vorstellungskraft und der dichterischen Begabung des Autors miteinander verknüpft werden. Die Entwicklung und Anwendung vielseitiger literarischer Formen, die Vielzahl rhetorischer Figuren und der Reichtum der Themen und Motive, die sowohl traditionsgebundene wie auch neue Züge aufweisen, führen in der Literatur zur Entstehung einer neuen barocken Ausdrucksform. Diese lässt sich ebenso in den anderen Bereichen des Kulturlebens wie Architektur, Malerei, Bildhauerei und Gartenkunst nachweisen.⁹³² Es kommt zur Vermischung oder überraschenden

⁹³¹ Ciołek, *Ogrody polskie*, S. 59f.

Kein Zeitalter der polnischen Gartenkunst glänzt mit einem so mannigfaltigen Mosaik der Formen wie das 17. Jahrhundert. Zu dieser Zeit wirken sowohl Formen der Renaissance wie auch neue, für diese Epoche typische, welche sich [gegenseitig] durchdringen [und infolgedessen] einmalige, unwiederholbare Varianten entstehen lassen. Wenn man dazu die noch lebendigen Traditionen des Mittelalters und die neuen französischen Vorschläge hinzufügt, entsteht ein sehr komplizierter Knoten von Stilen, Manieren, Varietäten, die man derzeit nur teilweise versuchen kann zu entziffern und wiederzugeben.

⁹³² Vgl. Hernas, *Literatura baroku*, S. 7.

Gegenüberstellungen der verschiedenen Künste und Traditionen, so dass der heutige Betrachter die Grenze zwischen Natur und Kunst, Realität und Imagination nicht immer erkennen kann. Den menschlichen Sinnen wird auf diese Weise ein außergewöhnlicher und ästhetischer Genuss bereitet.

Die Eigenschaften der hortologischen polnischen Barocklyrik, welche über eine ausgeprägte Tradition verfügt, scheinen in hohem Maße mit den anerkannten Eigenschaften der polnischen Barockliteratur übereinzustimmen, die nach dem polnischen Barockforscher Hernas über überraschende schöpferische Ideen verfügen, die unerwartete Assoziationen auslösen, bestehende Logiken und Weltvorstellung zerstören und zu neuen Gedankenwelten der Rezipienten führen.⁹³³

Die neue Strömung ermöglicht auch, dass vertraute Motive und Topoi verschiedene Anwendungen und neuartige Bearbeitungen in unterschiedlichen Bereichen finden. Dies geschieht ebenso mit dem Topos des Gartens. Dieser ist in der Tradition der polnischen Barockdichtung nicht nur präsent, sondern er spielt ebenfalls eine bedeutende Rolle in der Gestaltung der poetischen Aussage der Dichter jenes Zeitalters. Durch die Sichtung und die Auswahl zahlreicher und umfassender Quellen konnte dies in dieser Arbeit eindeutig belegt werden.

Der Topos des Gartens taucht in der Dichtung auf, die sich in einem breiten Themenfächer entfaltet. Seine Präsenz ist sowohl in den sakralen wie auch profanen Dichtwerken nachweisbar, in denen er von einem kleinen Motiv als Neben- oder Randmotiv bis zu einem zentralen Thema als Hauptmotiv variiert werden kann. Dementsprechend bestimmt der Topos des Gartens als wichtiges Sujet von intensiver Anziehungskraft unmittelbar den gesamten Inhalt eines lyrischen Werkes oder erscheint zusammen mit anderen literarischen Topoi und Motiven.

Bei der Untersuchung der sakralen Dichtung ergab sich zuerst, dass in Anlehnung an die Bibel und an die klassischen Quellen der Antike die christlichen Paradiesgärten der Urzeit und der Endzeit mit dem Gestus barocken Schwungs schwärmerisch ausgemalt und dargestellt werden. Die althergebrachten literarischen Quellen werden meist traditionell und unverändert verwendet. Die

⁹³³ Vgl. Hernas, *Polnischer Barock*, S. 17f.

Dichter konzentrieren sich vor allem auf die reiche Ausschmückung und die symbolisch-dichterische Ausgestaltung der geschilderten Paradiesgärten.

Die Schönheit und Pracht der unter der numinosen Herrschaft gedeihenden, frühlinghaften Paradiesnatur wird mit der Atmosphäre der Glückseligkeit und der Liebe in Einklang mit Farben, Formen, Düften und Tönen geschildert. Man delectiert sich an der reinen Beschreibung von Blumen und Bäumen, die alle zur selben Jahreszeit im Frühling blühen und Früchte tragen, um das *ver perpetuum*, das immer Grüne und ewig Blühende, Frühlinghafte der paradiesischen Gärten heraufzubeschwören. Durch sie versuchen die Barockdichter Gottes Erhabenheit und Pracht oder die vollkommene Harmonie zwischen Schöpfer, Natur und Kreatur wiederzugeben, die im paradiesischen Zustand vorhanden war und nach der sich die Menschheit sehnt. Die Analysen ergaben, dass der Topos des Gartens auch symbolisch oder metaphorisch gedeutet wird, wie z.B. die vier Paradiesflüsse in *Nowy Zaciąg* (Die neue Aushebung) W. Potockis.

Als wichtiger Aspekt wird zudem sichtbar, dass in der polnischen Barocklyrik eine enge Verbindung zwischen dem Motiv der heiligen Liebe und dem des Gartens besteht. Die leidenschaftliche Liebe der menschlichen Anima zu Gott scheint aufgrund der *hortensius* Metaphorik des Hoheliedes besonders das dichterische Vermögen anzuregen. Gemäß der damaligen Empfindsamkeit übernehmen die Barockdichter mühelos die Sprache der Emotionalität und der Leidenschaft, wie sie das Hohelied vermittelt, in ihre geistlichen Verse.

Trotz dieser traditionellen dichterischen Verhaltensweise ergibt sich eine neuartige Verbindung, die typisch für die Barockdichtung gehalten werden kann: Dem vom Hohelied geprägten, sakralen Liebesgarten wird der weltliche gegenübergestellt, wobei der letztere moralisch negativ gezeichnet wird.

Neben den oben genannten Inspirationsquellen dienen den polnischen Barockdichtern ebenfalls die neutestamentarischen Texte, welche die Idee der Offenbarung der grenzlosen Liebe Gottes verkörpern und die Geschichte der Menschheitserlösung erzählen und in denen gleichzeitig die gärtnerische Landschaft eine relevante Rolle spielt. Trotz inhaltlicher Treue werden die auf die Dichter wirkenden, biblischen Bilder zu eigenständigen lyrischen Aussagen ausgebaut, die nicht selten einer dichterischen Originalität und Begabung

entspringen, wie das z.B. bei M. K. Sarbiewski oder Z. Morsztyn zu beobachten war: Die Dichter bemühen sich insbesondere um Wiedergabe der in engem Zusammenhang mit der Heilsgeschichte stehenden Szenen aus dem Leben Christi, welche sie auf detailreiche und stimmungsvolle Weise schildern.

In konträrem Zusammenhang zu dem sakralen Garten - dies bezieht sich auf die Reihenfolge der vorliegenden Arbeit sowie auf die Bedeutungsebene beider Bildbereiche - steht das Labyrinth, welches die Idee des Gegengartens verkörpert und in konkreter Form in jeder größeren Gartenanlage des 16. und 17. Jahrhunderts vorhanden war. Das vielseitige Symbol des Labyrinths veranschaulicht im Rahmen des sakralen Gartens eine weltliche bzw. sündhafte Lebensweise oder die frevelhafte Welt selbst, was auf die Zerrissenheit des Barockmenschen zwischen dem Weltlichen und Sakralen hinweist.

Demzufolge kann der Garten auch als Ort der geistlichen Wiedergeburt angesehen werden. Nach dem Vorbild des heiligen Augustinus sucht der verzweifelte, aber immer noch gläubige Mensch des 17. Jahrhunderts nach einem Ort, an dem er die Nähe Gottes wieder erfahren könnte: Zweifellos entspricht der Garten als ursprünglicher Platz der numinosen Offenbarung dieser Wunschvorstellung. Die heilende Kraft des Gartens wird hier durch dessen besondere Ausstattung unterstützt, zu der nicht nur die gärtnerische Flora gehört, sondern auch die religiöse Bildkunst.

Das religiöse Erlebnis des Barockmenschen wird zudem durch die architektonisch-gärtnerischen Barockkomplexe des >Kalvarienbergs< angeregt, die auch als >Kirche der Natur< bezeichnet werden können. Sie wurden erbaut, damit die Gläubigen in der Umgebung der heimischen Landschaft bildhaft die Szenen aus dem Leben Jesu und seiner Mutter näher erleben konnten. Einige dieser Szenen dienen auch als Quelle der dichterischen Inspiration.

In engem Zusammenhang mit dem Motiv des Gartens stehen außerdem pflanzliche und tierische Elemente, ohne die kein realer Barockgarten existieren konnte. Zu den ältesten und bedeutsamsten Sujets gehört der Topos des Baumes. Die vielgestaltige Symbolik des Baums, der als „Merkmal einer jeden heiligen

Landschaft und eines jeden Paradieses [...]“⁹³⁴ charakterisiert werden kann, erstreckt sich in der religiösen Barockdichtung hauptsächlich auf zwei Sinnebenen: Einerseits taucht als Deutungsmöglichkeit die Gleichstellung von Baum und Kreuz Jesu auf, wobei der Baum bzw. das Kreuz als Zeuge und Symbol der Liebe zwischen dem für die Menschheit gekreuzigten Christus und der in ihn verliebten Menschenseele aufgeführt werden; andererseits erscheint der Baum als allegorisches Bild des menschlichen Daseins.

Wie in der Theologie so sind auch in der Kunst die Jungfrau Maria und ihr Sohn Jesus eng miteinander verbunden. Die der Mutter Gottes gewidmete Barockdichtung verfügt über eine reiche mittelalterliche Tradition.

Eine besondere Rolle und Ausprägung im marianischen Motivkreis erhalten die Blumensymbolik und das Motiv des *hortus conclusus* des Hoheliedes sowie des alttestamentarischen Paradiesgartens. Diese Motive bestimmen in hohem Maße den Inhalt und die metaphorische Sprache der marianischen Barocklyrik. Die vielseitige Blumen- und Gartenmetaphorik wird auch dann zu einem wichtigen Stilmittel, wenn die Dichter die enge Beziehung zwischen dem Marienlob und der Verehrung ihres Sohnes Christus betonen wollen. Die Barockdichter versuchen dabei mit den auf Naturbeobachtungen gegründeten, metaphorischen Darstellungen die Geheimnisse des katholischen Glaubens, wie z.B. die Geburt Christi durch die jungfräuliche Mutter Maria, bildlich zu erfassen. Das Unbeschreibliche und Unsagbare soll auf diese Weise für den menschlichen Verstand begreifbar gemacht werden.

Abweichend von der traditionellen Anwendung des Motivs *hortus conclusus* wird durch barocke Gestaltung die neue Idee des nicht mehr verschlossenen Gartens bei einigen Dichtern zum Ausdruck gebracht.

Ebenso bedeutend ist der Topos des Gartens im weltlichen Bereich der polnischen Barockdichtung, die in der vorliegenden Arbeit überwiegend aus Liebesdichtung besteht. Auch dort kommt es zur Anwendung des Gartenmotivs und der herkömmlichen und allgemein anerkannten Blumensprache und ihrer Metaphorik, was an ausgewählten literarischen Beispielen gezeigt wurde.

⁹³⁴ Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 63.

Der Gebrauch der mit blumenreicher Sprache verbundenen Motive wie die Vanitas, das Carpe diem, der Kranz und die Biene, die einen wichtigen Aspekt vor allem in der Überredungskunst der Liebenden spielen, weist auf die allgemeine Vertrautheit mit der literarischen Tradition hin. Formal gesehen fällt hierbei die barocke Vorliebe zur Verbindung der Gegensätze auf.

Eine wichtige Rolle innerhalb der Liebeslyrik nimmt die Schilderung der Frauenschönheit ein, wobei die Wirkung der Blumen- und Gartenmetaphorik literarisch fruchtbar genutzt wird. Aus den hyperbolisch-metaphorischen Versen entfaltet sich jedoch ein konventionelles weibliches Portrait ohne individuelle Züge. Eine Ausnahme bietet die Beschreibung der Braut, wie sie sich aus der Analyse der Dichtung S. Zimorowics ergibt. Diesem Dichter gelingt dies dank der leitmotivischen Blumenvergleiche, welche wiederum vielseitige Symbol-Deutungen und zahlreiche Assoziationen zu den Tugenden einer real existierenden Braut gestatten. In Einzelfällen konnten auch die sinnbildlichen Bezeichnungen der männlichen Körperteile im Rahmen der Blumen- und Gartenmetaphorik angesprochen werden.

Ein besonderes Lob wird weiterhin der Königin aller Blumen, der Rose, gewidmet, die als anerkanntes Symbol der Liebe, der Schönheit, aber auch der Vergänglichkeit und der Verderblichkeit eine hohe Aufmerksamkeit bei den Dichtern genießt.

Eine wichtige Stellung in der Liebesdichtung des Barockzeitalters nimmt die traditionsgebundene Beziehung zwischen der sinnlichen Liebe und dem symbolreichen Motiv des Gartens ein. Sie wird sowohl in der stimmungsvollen, sinnlichen Dichtung S. Zimorowics sowie in den in libertin-ironischem Stil gehaltenen, meisterhaften Werken J. A. Morsztyns thematisiert. Der Garten wird in diesem Fall ebenso kostbar und prächtig ausgestaltet wie der paradiesische Garten, was besonders in den kunstvollen Versen Marinos/Anonims zum Vorschein kommt. Er verspricht den Liebenden den höchsten Genuss und Schutz und seine Flora und Fauna nehmen aktiv an dem Geschehen teil.

Neben dem Motiv des mit Glück und Liebe erfüllten Lustgartens tritt in der Barockliebesdichtung das Motiv des verzauberten Liebesgartens als Ort des

Kummers und der Enttäuschung auf. Durch ihn kann sowohl der innere Zustand der oder des unglücklich Liebenden versinnbildlicht wie auch ein Hintergrund für eine lyrische Aussage erschaffen werden.

Zum Abschluss der Untersuchung wurden einige Aspekte aus dem literarischen Garten des polnischen Landadels jener Zeit aufgezeigt, die im Zusammenhang mit dem Lobpreis des Landlebens stehen. Auch hier sind mannigfaltige, traditionsgebundene Motive und Bilder enthalten, die in der Vorstellungskraft des Rezipienten nicht nur eine literarische und ideale Gartenlandschaft, sondern auch eine reale, geographisch identifizierbare Lokalität evozieren sollen.

Für die Barockforschung öffnen sich noch weitere Fragestellungen, die im unmittelbaren und mittelbaren Zusammenhang mit dem Thema des Gartens stehen und zahlreiche philosophische, literarische, kulturgeschichtliche und soziale Bereiche berühren. Dies könnten beispielhaft Themen wie „Der barocke Garten als Träger der repräsentativen, politischen und privaten Herrschaftsansprüche“ oder „Die literarischen Überlieferungen der polnischen Magnat- und Königsgärten des 17. Jahrhunderts“ sein. Ansatzpunkte für die weitere Forschung könnte das auf dem Fachgebiet der Gartenkunstgeschichte im Jahre 2001 erschienene Werk *Królewskie ogrody w Polsce* (Polnische Königsgärten) liefern, das einen Überblick über die historischen Königsgärten in Polen bietet.

Die vorliegende Arbeit sollte und konnte nicht den Anspruch erheben, ein vollständiges Bild aller möglichen Varianten des traditionellen Gartenmotivs in der polnischen Lyrik dieser Epoche wiederzugeben. In dieser Studie konnte nur ein kleiner Teil der vielseitigen und komplexen Gartenthematik angesprochen werden. Dennoch konnte anhand der untersuchten Themen das eingangs genannte Ziel, die Präsenz, die Bedeutung und die Eigenschaften des Gartenmotivs in der polnischen Barockdichtung nachzuweisen, erfüllt werden.

Die Tradition der vielseitigen und überreichen Präsenz des Gartentopos in der polnischen Barocklyrik ist durch die vorliegende Studie bestätigt worden. In dem so entstandenen Bild dieses Topos spiegeln sich anschaulich die Eigenheit und der Geist des Barockzeitalters wider. Seine Besonderheit lässt sich auf sprachlicher

Ebene vor allem an der neuen dichterischen Ausdruckform jenes Zeitalters aufzeigen und an dem Streben der Dichter nach neuartigem Umgang mit der Sinngebung eines vertrauten Stoffs.

Bildhaft gesprochen kann durchaus gesagt werden, dass dem Topos des Gartens - wie im damaligen religiösen Bildkult üblich - ein neues Barock-Kleid angezogen wurde.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
RACH	Reallexikon für Antike und Christentum.
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
RGG	Religion in Geschichte und Gegenwart
TK	Für Theologie und Kirche
TRE	Theologische Realenzyklopädie
ZNUJ	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego (Wissenschaftliche Hefte zur Jagiellonen-Universität)

Ausgaben

Augustinus, Aurelius, Bekenntnisse, übertragen von Carl Johann Perl, Paderborn 1952.

Bacon, Francis, Essay XLVI – Of gardens, in: ders., Essays, Vorwort von Michael J. Hawkins, London 1972, S. 137-143.

Baranowicz, Łazarz, Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna, in: Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S. 45.

Ders., O wiosnie. Wszystkim wiosna nie jest sprosna, in: Poeci polskiego baroku, Bd. 1, Warszawa 1965, S. 471f.

Die **Bibel**. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament, Stuttgart 1980.

Bienięda, Jacek, Szata cudowna Najaśniejszej Nieba i Ziemi Monarchini bez zmazy grzechu pierwородnego poczętej, Kalisz 1667.

Bolesławiusz, Klemens, Przerazliwe echo trąby ostateczney abo cztery rzeczy ostatnie człowieka czekaiące, przez Klemensa Bolesławiusza, Zakonu S. Franciszka Stricfioris Observantiaę Reformata Prowincyey Wielko-Polskiej, S. T. Lectora y Diffinitora, rytmem polskim rzetelnie w Chrześcianańskich uszach odnowione. Wszystkim ludziom na postrach y zbawienie z dozwoleń Starszych w Krakowie, (Dr. Krzysztof Schedl), Kraków 1674.

Ders., Panna, będąc matką, piastuje dzieciątko, in: Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S. 48f.

Cezary, Franciszek, Józef, Melodia krzykliwego na wiosnę słowika przy rozkwitłej gęstwinie od wesolej Kaliopy wysłuchana, a przy przeznacnym akcie weselnym nowych Oblubieńców I. M. P. Jana Pawła Cezarego, Bibliopole Krak[owskiego], Jej M. P. Anny Cecyliej Pipanówny [...] rytmem poetyckim rozgłoszona, in: Poeci polskiego baroku, Bd. 2, Warszawa 1965, S. 164-168.

Comenius, Johann, Amos, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Luzern 1970.

Dialog o Drzewie Żywota, in: *Dramaty staropolskie. Antologia*, Bd. 4, Warszawa 1961, S. 421-460.

Dzielowski, Franciszek, *Kalwarya albo nowe Jeruzalem na polach Zebrzydowskich zasadzone przez oycę Franciszka Dzelowskiego ... krotko z fundamentu swego wywiedziona*, (Dr. Balcer Smieszkowic), Kraków 1669.

Gawiński, Jan, *Maj*, in: *Poeci polskiego baroku*, Bd. 2, Warszawa 1965, S. 141f.

Ders., *Żywot ziemiański i dworski*, in: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, Warszawa 1988, S. 284-290.

Ders., *Do tejże. J.G. (207)*, in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, Lwów 1910, S. 69.

Gawłocki, Szymon, *Jezus Nazarenski Syn Oycy Przedwiecznego wcielony albo Jeruzalem niebieska przezeń wyzwolona do pożytku duchownego opisana przez X. Szymona Gawłockiego kanonika plockiego ...*, (Dr. Karol Ferdynand Schreiber), Warszawa 1686.

Grabowiecki, Sebastian, *CXXI / CXXII*, in: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, Warszawa 1993, S. 74-76.

Grochowski, Stanisław, *Himny o męce Pańskiej do obrzędów Kalwaryi Zebrzydowskiej, y do tamecznego nabożeństwa należące*, (Dr. Symon Kępini), Kraków 1611.

Ders: *Wirydarz abo kwiatki rymów duchowych o dziecięciu Panu Jezusie*, hg. von Justyna Dąbkowska, (= *Biblioteka Pisarzy Staropolskich*; Bd. 8), Warszawa 1997.

Grodziński, Mikołaj, *Ogrod fiołkowy karmelitański na Piaskach przy Krakowie od Nayiaśnieyszey, Nieba y Zieme Krolowey, Przenay. Maryey Panny, z dawna obrany, y ulubiony iedynie; wdzięcznym łask niebieskich zapachem y rozlicznym cudow boskich kwieciem ozdobnie wysadzony*, Kraków 1673.

Ders., *Siedemnastowieczne erotyki z kodeksu rękopiśmiennego „Historiae Jagiellonicae” Mikołaja Grodzińskiego. Teksty, überarb. von Alina Nowicka-Jeżowa*, in: *Miscellanea Staropolskie 5*, Wrocław³ 1980, S. 163-222.

Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt am Main 1955.

Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*, gr. und de., hg. und übersetzt von Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt, Darmstadt 1991.

Homer, *Ilias*, gr. und dt., übertragen von Hans Rupé, 10. Auflage, (= *Sammlung Tusculum*), München/Zürich 1994.

Horaz, Freut euch des Tages. Nachdichtungen von Oden des Horaz, in Versmass des Originals von Josef Tiefenbacher, Hamburg 1952.

Ders., Sämtliche Werke, lat. und dt., hg. von Hans Färber, 10. Auflage, (= Sammlung Tusculum), München/Zürich 1985.

Jarzębski, Adam, Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy, hg. von Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974.

Jeżowski, Władysław, Stanisław, Ekonomia abo porządek zabaw ziemiańskich, in: Staropolska poezja ziemiańska, Antologia, Warszawa 1988, S. 245-252.

Kantyczki o Pannie Najświętszej, eine namenlose Handschrift aus dem 17. Jahrhundert, die im Karmeliterkloster gefunden wurde, nun in der Bibliothek der Krakauer Universität (BJ 3643 I, k. 40-40v).

Karmanowski, Olbrycht, Pieśń 8, in: Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku, Warszawa 1993, S. 107-109.

Kochanowski, Jan, Dzieła polskie, hg. von Julian Krzyżanowski; Bd. 1, Kraków 1952.

Kochanowski, Piotr– **Tasso**, Torquat, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, hg. von Dr. Lucyan Rydel, Bd. 1, (= Biblioteka Pisarzy Polskich; Nr. 41), Kraków 1902.

Kochanowski, Piotr– **Tasso**, Torquat, Goffred abo Jeruzalem wyzwolona, hg. von Dr. Lucyan Rydel, Bd. 2, (= Biblioteka Pisarzy Polskich; Nr. 46), Kraków 1903.

Kochowski, Wespazjan, Chrystus Cierpiący: według textu Ewangeliey świętey wierszem polskim wystawiony, (Dr. Schedlowie), Kraków 1681.

Ders., Ogród Panieński pod sznur Pisma Świętego, Doktorów Kościoła, Kaznodziejów prawowiernych wymierzony a kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony, Kraków 1681.

Ders., Rozaniec Naswiętszey P. Maryey według zwyczaju kaznodziejskiego rythmem polskim wyrażony, (Dr. Stanisław Piotrkowczyk), Kraków 1668.

Ders., Dziardyn fijałkowy, to jest ulubione miejsce Matce Bożej na Piasku w Krakowie, in: Polska poezja Maryjna. Antologia, Niepokalanów 1949, S. 81-84.

Ders., Ogród zamknięty Naświętsza Panna Maryja, in: Helikon sarmacki, Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S 54-56.

Ders., Utwory poetyckie. Wybór, hg. von Maria Eustachiewicz, 2., veränderte Auflage, (= Biblioteka Narodowa; Nr. 92), Wrocław² 1991.

Kofta, Jonasz, Pamiętajcie o ogrodach, hg. und bearb. von Jadwiga Kofta, Warszawa 1991.

Lacki, Aleksander, Teodor, Pobożne pragnienia, hg. von Krzysztof Mrowcewicz, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 9), Warszawa 1997.

La Perrière, Guillaume de, Labyrinth und die vier Elemente, in: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1200.

Libicki, Jan, Modlitwa, in: Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S. 59.

Ders., Pytasz, Zbawiciel jak się z Panny rodzi?, in: Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S. 59.

Loyola, Ignatius von, Geistliche Übungen und erläuternde Texte, übersetzt und erläutert von Peter Knauer, Köln 1978.

Lubieniecki, Mikołaj, Kondycja szlachecka, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 261-263.

Lubomirski, Stanisław, Herakliusz, Poezje zebrane. Teksty, hg. von Adam Karpiński, Adverbia moralia überarb. von Mieczysław Mejor, Bd. 1, Warszawa 1995.

Marino, Giambattista – **Anonim**, Adon, hg. von Luigi Marinelli und Krzysztof Mrowcewicz, Bd. 1, Roma/Warszawa 1993.

Miaskowski, Kasper, Zbiór rytmów, hg. von Alina Nowicka-Jeżowa, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 3), Warszawa 1995.

Miński, Stanisław, Żywot ziemiański, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 181-183.

Morsztyn, Hieronim, Szlachecka kondycja, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 238-240.

Ders., „Summarius wierszów” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi i odmiany jego tekstu. Teksty, überarb. von Marian Malicki, in: Miscellanea Staropolskie 6, hg. von Tadeusz Ulewicz, (= Archiwum Literackie; Bd. 27), Wrocław⁴ 1990, S. 146-478.

Ders., Światowa rozkosz z Ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien, hg. von Adam Karpiński, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 1), Warszawa 1995.

Morsztyn, Jan, Andrzej, Utwory zebrane, hg. von Leszek Kukulski, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Warszawa 1971.

Ders., Wybór poezji, hg. von Wiktor Weintraub, (= Biblioteka Narodowa; Nr. 257), Wrocław⁴ 1988.

Morsztyn Zbigniew, Muza domowa, wydanie krytyczne spuścizny poetyckiej, hg. von Jan Dürr-Durski, Bd. 2, Warszawa 1954.

Ders., Votum. Pieśń wyrażająca w sobie wszelkie sposoby życia na tym świecie i ukazująca, w czym największe szczęście człowiecze nade wszystko zawiera się, in: Poeci polscy od średniowiecza do baroku, Warszawa 1977, S. 564-581.

Ders., Emblemata, hg. von Janusz und Paulina Pelc, Warszawa 2001.

Ders., Na ukąszenie pszczoły, in: Literatura staropolska. Poezja, Bd. 1, Kraków 2002, S. 593.

Naborowski, Daniel, Roża przypisana po kolędzie księciu Imci Krzysztofowi Radziwiłowi (577), in: Wirydarz poetycki, Bd. 1, Lwów 1910, S. 300-302.

Ders., Pieśń ad imitationem Horacjuszowej ody „Beatus ille, qui procul negotiis”, in: Poeci polskiego baroku, Bd. 1, Warszawa 1965, S. 201-204.

Odymalski, Walenty, X., Oblężenie Jasnej Gory Częstochowskiej, Pieśni dwanaście, hg. von Jan Czubek, (PAU, Biblioteka Pisarzy Polskich, Nr. 83), Kraków 1930.

Ovid, Liebeskunst, lat. und dt., hg. und übersetzt von Niklas Holzberg, Darmstadt 1985.

Ders., Metamorphosen, lat. und dt., übersetzt von Erich Rösch, hg. von Niklas Holzberg, (= Sammlung Tusculum), 14. Auflage, Zürich/Düsseldorf 1996.

Ponętowski, Jakub, Ziemianin, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 128-130.

Potocki, Wacław, Nowy Zaciąg Pod Chorągiew Starą Tryumphiacego IESUSA Syna Bozego, nad Swiatem, Smiercią, y Piekłem (...) Albo Historia, krwawey meki, y niewinney Smierci Chrystusa Pana Zbawiciela Swiata, naprzed z Swietych, a poteym z Powaznych Kosciola Bozego Kaznodieyskich Pism, Oyczystem: przez Wacława z Potoka Potockiego Podczesze Krakowskiego, wyrazona rymem Roku Panskiego M. DC. LXXIX dnia 1. Aug.(1679).

Ders., Pan Bog dobry, człowiek zły we wszystkich drogach swoich, in: Wirydarz poetycki, Bd. 2, Lwów 1910, S. 22-35.

Ders., Tydzień stworzenia świata, in: Wirydarz Poetycki, Bd. 2, Lwów 1910, S. 3-22.

Ders., Dzieła, hg. von Leszek Kukulski, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Bd. 2, Warszawa 1987,

Ders., Belweder, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 312-314.

Ders., Pieśń abo tren XXXVIII od wiosny, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, Warszawa 1988, S. 318-320.

Sapecki, Cyprian, Przyjaciel w ostatniej potrzebie doznany albo Bractwo Najswiętszego Odkupiciela Ukrzyżowanego [...], (Jan Domański), Kraków o. J.

Sarbiewski, Maciej, Kazimierz, De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus/O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer, hg. von Stanisław Skimina, übersetzt von Marian Plezia, (=PAN IBL, Biblioteka Pisarzy Polskich; Seria B. Nr. 4), Wrocław 1954.

Ders., Praecepta poetica/Wyklady poetyki, übersetzt und hg. von Stanisław Skimina, (= PAN IBL, Biblioteka Pisarzy Polskich; Seria B. Nr. 5), Wrocław/Kraków 1958.

Ders., Dii gentium/Bogowie pogan, hg. und übersetzt von Krystyna Stawecka, (= PAN IBL, Biblioteka Pisarzy Polskich; Seria B. Nr. 20), Wrocław³ 1972.

Ders., Liryki oraz Droga rzymska i fragmenty Lechiady, hg. von Mirosław Korolko mit Hilfe von Jan Okoń, Warszawa 1980.

Ders., Poezje wybrane, hg. von Jakub Zdzisław Lichański, (= Biblioteka Poetów), Warszawa 1986.

Seneca, Lucius, Annaeus, Briefe an Lucilius 81-124. Stoische Lebenskunst. Gesamtausgabe II, hg. von Ernst Glaser-Gerhard, (= Lateinische Literatur; Bd. 11), Leck 1965.

Sęp-Szarzyński, Mikołaj, Sonet III. O wojnie naszej, którą wiedzimy z szatanem, światem i ciałem, in: Poeci polscy od średniowiecza do baroku, Warszawa 1977, S. 302.

Simonides, Simon, Tren świętej Maryjej Magdaleny we Wronie napisany, po Wielkiejnocy anno domini 1622, in: Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej, Wrocław⁴ 1989, S. 417ff.

Twardowski, Kasper, Bylica świętojańska, in: Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, hg. von Janusz S. Gruchała und Stanisław Grzeszczuk, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Warszawa 1988, S. 242-244.

Ders., Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych, hg. von Krzysztof Mrowcewicz, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 2), Warszawa 1995.

Ders., Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca, hg. von Radosław Grześkowiak, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 11), Warszawa 1998.

Twardowski, Samuel, Dafnis drzewen bobkowym, hg. von Jan Okoń, (= Biblioteka Narodowa; Nr. 227), Wrocław³ 1976.

Ders., Nadobna Paskwalina z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór, hg. von Jan Ślaski, Warszawa 1983.

Voragine, Jacobus de, *Legenda aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Köln 1969.

Waśniowski, Wojciech, *Wielkiego Boga wielkiej Matki ogrodek...*, (Dr. Franc. Cezary), Kraków 1645.

Wiersze zbieranej drużyny, *Do tejże, tegoż* (328), in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, Lwów 1910, S. 131f.

Ders., *Sukcesya białogłowska* (161), in: *Wirydarz poetycki*, Bd. 1, Lwów 1910, S. 55.

Wieszcycki, Adrian, *Utwory poetyckie*, hg. von Anna Gurowska, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 22), Warszawa 2001.

Zbylitowski, Andrzej, *Wieśniak*, in: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, Warszawa 1988, S. 168-180.

Ders., *Żywot szlachcica we wsi*, in: *Staropolska poezja ziemiańska, Antologia*, Warszawa 1988, S. 156-168.

Zimorowic, Bartłomiej, *Litania*, in: *Matka Boska w poezji polskiej. Antologia*, Bd. 2, Lublin 1959, S. 48f.

Ders., *W Dzień Nawiedzenia Panny Maryjei*, in: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, Wrocław⁴ 1989, S. 45-47.

Zimorowic, Szymon, *Roksolanki, to jest ruskie panny*, hg. von Radosław Grześkowiak, (= Biblioteka Pisarzy Staropolskich; Bd. 13), Warszawa 1999.

Antologien

Dramaty staropolskie. *Antologia*, hg. von Julian Lewański, Bd. 4, Warszawa 1961.

Helikon sarmacki. *Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, Auswahl des Inhalts, Vorwort und Kommentare von Andrzej Vincent, Bibliographie und Überbearbeitung des Inhalts von Maria Malicka, Auswahl der Bilder von Juliusz A. Chrościcki, (= Biblioteka Narodowa; Nr. 59), Wrocław⁴ 1989.

Literatura staropolska. *Poezja*. Auswahl des Inhalts und Überarbeitung von Piotr Borek und Roman Mazurkiewicz, 2., überarb. Auflage, Bd. 1, Kraków 2002.

Matka Boska w poezji polskiej. *Antologia*, hg. von Maria Jasińska, Zdzisław Jastrzębski, Tadeusz Kłak, Stefan Nieznanowski, Andrzej Paluchowski, Stefan Sawicki, Bd. 2, (= TNKUL; Komisja Badań nad Literaturą Katolicką; Bd. 3), Lublin 1959.

Miscellanea Staropolskie 5, hg. von Tadeusz Ulewicz, (= Archiwum Literackie; Bd. 23), Wrocław³ 1980.

Miscellanea Staropolskie 6, hg. von Tadeusz Ulewicz, (= Archiwum Literackie; Bd. 27), Wrocław⁴ 1990.

Poeci polskiego baroku, hg. von Jadwiga Sokołowska und Kazimiera Żukowska, Bd. 1/2, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Warszawa 1965.

Poeci polscy od średniowiecza do baroku, hg. von Kazimiera Żukowska, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Warszawa 1977.

Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany. Pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie, hg. von Dr. Karol Badecki, (= Zabytki Piśmiennictwa Polskiego; Bd. 7), Lwów 1936.

Polska poezja Maryjna. Antologia, hg. von Tomasz Jodelka, Niepokalanów 1949.

Słuchej mię Sauromatha. Antologia poezji sarmackiej, hg. von Krzysztof Koehler, Kraków 2002.

Staropolska poezja ziemiańska. Antologia, hg. von Janusz S. Gruchała und Stanisław Grzeszczuk, (= Biblioteka Poezji i Prozy), Warszawa 1988.

Wirydarz poetycki, Jakuba Teodora Trembeckiego, z rękopisu radcy dr. Ludwika Mizerskiego, hg. von Aleksander Brückner, Bd. 1/2, Lwów 1910.

Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, hg. von Krzysztof Mrowcewicz, Warszawa 1993.

Lexika und Nachschlagwerke

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. von W. H. Roscher, Bd. 1, ABA-EVAN, Leipzig 1884-1890.

Bibel-Lexikon, hg. von Herbert Haag, 2., neu bearb. Auflage, Zürich/Köln 1968.

Ferber, Michael, **A Dictionary of Literary Symbols**, Cambridge 1999.

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe, hg. von Arthur Henkel und Albert Schöne, Stuttgart/Weimar 1996.

Bańkowski, Andrzej, **Etymologiczny słownik języka polskiego**, Bd. 1, A-K, Warszawa 2000.

Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Theologische Grundlegung. Geistliches Leben, Bd. 1, Regensburg 1996.

Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Gestaltetes Zeugnis. Gläubiger Lobpreis, Bd. 2, Regensburg 1997.

Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauplätze, (= Spektrum; Bd. 4343), Freiburg² 1995.

Iconographie de L'art chrétien par Louis Réau, Iconographie des Saints II, Bd. 3, G-O / Presses Universitaires de France 108, (= Boulevard Saint-Germain), Paris 1958.

Lexikon der Ästhetik, hg. von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, München 2004.

Aurenhammer, Hans, **Lexikon der christlichen Ikonographie.** Alpha und Omega – Christus und die vierundzwanzig Ältesten, Bd. 1, Wien 1959-1967.

Fischer **Lexikon Literatur**, hg. von Ulfert Ricklefs, Bd. 1, A-F, (= Fischer; 4565), Frankfurt am Main 1996.

Bellinger, Gerhard J., Knauts **Lexikon der Mythologie.** Mit über 3000 Stichwörtern zu den Mythen aller Völker, 3. Auflage, München 1999.

Becker, Udo, **Lexikon der Symbole.** Mit 16 Farbtafeln und über 900 einfarbigen Abbildungen, Freiburg² 1992.

Biedermann, Hans, Knauts **Lexikon der Symbole.** Mit über 600 Abbildungen, hg. von Gerhard Rieman, München 1989.

Heinz-Mohr, Gerd, **Lexikon der Symbole.** Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 6., erweiterte Auflage, Düsseldorf/Köln 1981.

Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Dr. Michael Buchberger, Bd. 5, HEXAPLA bis KIRCHWEIHE, 2., neu bearbeitete Auflage, Freiburg 1933.

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Dr. Michael Buchberger, hg. von Josef Höfer, Rom, und Karl Rahner, Innsbruck, Bd. 6, KARTHAGO bis MARCELLINO, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg 1961.

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Dr. Michael Buchberger, hg. von Walter Kasper, Bd. 6, KIRSCHENGESCHICHTE bis MAXIMIANUS, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg³ 1997.

Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Michael Buchberger, Bd. 7, MAURETANIEN bis PATROLOGIE, 2., neu bearbeitete Auflage, Freiburg 1935.

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Dr. Michael Buchberger, hg. von Walter Kasper, Bd. 7, MAXIMILIAN bis PAZZI, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg³ 1998.

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Dr. Michael Buchberger, hg. von Josef Höfer, Rom, und Karl Rahner, Innsbruck, Bd. 8, PALERMO bis ROLOFF, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg 1963.

Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten, hg. von Rainer Hess, Gustav Siebenmann, Tilbert Stegmann, 4. Auflage, (= Uni-Taschenbücher; 1373, Romanistik), Tübingen/Basel⁴ 2003.

Frenzel, Elisabeth, **Motive der Weltliteratur**. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 4., überarb. und ergänzte Auflage, Stuttgart 1992.

Reallexikon für Antike und Christentum, hg. von Theodor Klauser, Bd. 2, BAUER-CHRISTUS, Stuttgart 1954.

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmitt, Bd. 2, BAUER-BUCHMALEREI, Stuttgart-Waldsee 1948.

Die **Religion in Geschichte und Gegenwart**. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. von Hans Dieter Betz..., Bd. 4, I – K, 4., völlig neu bearb. Auflage, Tübingen 2001.

Die **Religion in Geschichte und Gegenwart**. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. von Kurt Galling, Bd. 5, P–Se, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen 1961.

Die **Religion in Geschichte und Gegenwart**. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hg. von Hans Dieter Betz..., Bd. 6, N–Q, 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen 2003.

Meid, Volker, **Sachwörterbuch zur deutschen Literatur**, (= Universal-Bibliothek; Nr. 18129), Stuttgart 2001.

Sławski, Franciszek, **Słownik etymologiczny języka polskiego**, Bd. 1, A–J, Kraków 1952–1956.

Słownik języka polskiego, Bd. 1, A–K, Warszawa 1982.

Słownik literatury polskiego oświecenia, hg. von Teresa Kostkiewiczowa, (= Vademecum Polonisty), Wrocław³ 1977.

Słownik polszczyzny XVI wieku, Bd. 2, BAŃCZYSTY–BUTYNKOWAĆ SIĘ, Wrocław² 1967, S. 205–210.

Słownik polszczyzny XVI wieku, Bd. 3, BY–CYZYJOJANUS, Wrocław² 1968.

Kopaliński, Władysław, **Słownik symboli**, Warszawa 2006.

Daemmrich, Ingrid, G./Horst S., **Themen und Motive in der Literatur**, 2., überarb. und erw. Auflage, (= UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; Bd. 8034: Grosse Reihe), Tübingen/Basel 1995.

Für **Theologie und Kirche**, hg. von Walter Kasper, Bd. 6, KIRCHENGESCHICHTE bis MAXIMIANUS, Freiburg³ 1997.

Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Müller, Bd. 25, OCHINO-PARAPSYCHOLOGIE, Berlin/New York 1995.

Lurker, Manfred, **Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole**, 3., erweiterte Auflage, München 1987.

Kleines **Wörterbuch der europäischen Gartenkunst**. Mit 30 Abbildungen hg. von Gabriele Uerscheln und Michaela Kalusok, (= Universal-Bibliothek; Nr. 18115), Stuttgart 2001.

Wörterbuch der Symbolik, hg. von Manfred Lurker, 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 464), Stuttgart 1991.

Forschungsliteratur

Abramowska, Janina, Peregrynacja, in: Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów, hg. von Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska, (= PAN, IBL Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej; Bd. 60), Wrocław³ 1978, S. 125-168.

Angyal, Andreas, Die slawische Barockwelt, Leipzig 1961.

Arnulf, Arwed, Artikel: Kalvarienberg II. Kunstgeschichtlich/liturgisch-, in: RGG, Bd. 4, I-K, Tübingen 2001, Sp. 758f.

Ars Emblematica. Ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w.: Katalog wystawy, hg. von Janina Michałkova, Warszawa 1981.

Assmann, Jan, Ikonographie der Schönheit im alten Ägypten, in: Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibung. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums, hg. von Theo Stemmler, 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, Mannheim 1988, S. 13-32.

Augustin, Simone und **Rasper** Martin, Vergnügliches Irren in Englischen Gärten, in: Labyrinth & Irrgärten hg. von Jürgen Hohmuth, München 2003, S. 68-97.

Backvis, Claude, Panorama poezji polskiej okresu baroku, Bd. 1, Warszawa 2003.

Badach, Artur, Treści rzeźb z wazowskiej rezydencji Villa Regia, in: Królewskie ogrody w Polsce. Materiały sesji naukowej, Warschau, 10-11. Mai 2001 hg. von

Małgorzata Szafrńska, (= Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami), Warszawa 2001, S. 171-182.

Ders., Z dziejów motywu Mojr-Parek w polskiej kulturze i sztuce barokowej, in: *Barok: historia-literatura-sztuka* (2003), H. X/2(20), S. 77-96.

Bariè, Paul, „Am Anfang war das Wasser.“ Die Bedeutung des Wassers in den Welterschöpfungsmythen, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* (1997), N. F. Bd. 13, S. 19-34.

Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur. Materiały konferencji naukowej *Barok w krajach Europy Środkowej i Wschodniej* (Warschau, 23-25. März 1999), hg. von Janusz Pelc, Krzysztof Mrowcewicz und Marek Prejs, Warszawa 2000.

Bazin, Germain, DuMont's Geschichte der Gartenbaukunst, aus dem Französischen von Annette Roellenbleck, Köln 1990.

Behling, Lottlisa, Die Pflanzen der mittelalterlichen Tafelmalerei. Mit 48 Textabbildungen, 130 Tafeln und einem farbigen Titelbild, 2., durchgesehene Auflage, Köln 1967.

Ders., Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene. Beiträge zur Kunstwissenschaft, Köln/Wien 1975.

Beinert, Wolfgang, Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Theologische Grundlegung. Geistliches Leben, Bd. 1, Regensburg 1996, S. 267-363.

Bethe, Hellmuth, Baumkreuz, in: *RDK*, Bd. 2, *BAUER-BUCHMALEREI*, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 100-105.

Beuchert, Marianne, Gärten als Symbole menschlicher Sehnsucht, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* (2002), N. F. Bd. 15, S. 121-129.

Ders., Symbolik der Pflanzen. Mit Aquarellen von Maria-Theresa Tietmayer, (= Insel Taschenbuch; 2994), Frankfurt am Main / Leipzig 2004.

Białostocki, Jan, Kunst und Vanitas, in: ders., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, (= Taschenbücher; Bd. 113), Köln 1981, S. 279-317.

Binneberg, Kurt, Zwischen Sinnlichkeit und Moral. Die poetische Konventionen der Barockdichtung, in: ders., *Lektürehilfen. Liebeslyrik: Epochen- und gattungsspezifische Aspekte*, 3. Auflage, Stuttgart³ 1997, S. 120-131.

Birkowski, Fabian, O świętych obrazach [...] (1629), in: *Barok*, Alojzy Sajkowski, (= Biblioteka „Polonistyki”), Warszawa 1972, S. 203-205.

Bord, Janet, Irrgärten und Labyrinth, Köln 1976.

Born, A. von den, Artikel: Gethsemane, in: Bibel-Lexikon, Zürich/Köln 1968, Sp. 580.

Börner, Klaus, H., Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie, Frankfurt 1984.

Borowski, Andrzej, Bohater wypędzony. Z motywów baroku polskoholenderskiego, in: ZNUJ. Prace Historycznoliterackie (1975), H. 33, S. 19-32.

Brahmer, Mieczysław, Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku (= Prace Historyczno-Literackie; Nr. 27), Kraków 1927.

Brinkmann, Hennig, Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter, 2. Auflage, (= Libelli; Bd. 247), Darmstadt 1979.

Brix, Michael, Französische Gärten, in: Die Geschichte der Gärten und Parks. Nach einer Sendereihe des Hessischen Rundfunks, hg. von Hans Sarkowicz, (= Insel Taschenbuch; 2723), Leipzig 2001, S. 154-174.

Buchwald-Pelcowa, Paulina, Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku. Bibliografia. (= PAN, IBL, Książka w Dawnej Kulturze Polskiej; Bd. 18), Wrocław⁴ 1981.

Buchwald-Pelcowa, Paulina/**Pelc**, Janusz, Rola jezuitów w kształtowaniu się związków emblematyki polskiej z emblematyką niderlandzką, in: Barok: historia-literatura-sztuka (2003), H. X/2(20), S. 9-31.

Ders., Kontynuacje i nowatorstwo w kulturze pierwszej Rzeczypospolitej. Myśl na początku nowego tysiąclecia, część druga, in: Barok: historia-literatura-sztuka (2003), H. X/2(20), S. 153-176.

Büdel, Oscar, Francesco Petrarca und der Literaturbarock, (= Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln; 17), Krefeld 1963.

Büse, Kunigunde, Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung, Düsseldorf 1956.

Buttlar, Adrian von, Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989.

Bystroń, Jan, Stanisław, Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII, 4. Auflage, Bd. 1, Warszawa 1993.

Carcano, Fiorella, Mattioli/**Silvestri**, Claudio, Sacri Monti w Orcie i Gliffie, ogrody sakralne: początki, ewolucja, analogie, różnice, in: Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika. Materiały z konferencji: Sacrum w ogrodach historycznych i symbolika ich roślinności ..., hg. von Anna Mitkowska, (= Seria Architektura, Monografia; 216), Kraków 1997, S. 65-78.

Carroll, Maureen, Antike griechische Gärten, in: Die Geschichte der Gärten und Parks, hg. von Hans Sarkowicz, (= Taschenbuch; 2723), Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 82-92.

Carroll-Spillecke, M., Griechische Gärten, in: Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992, S. 153-175.

Ders: Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992.

Ceccherelli, Andrea, Matka Boska w poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku: Na tle porównawczym, in: Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Radziejowicach, 13-15. Mai 2002, hg. von Alina Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2003, S. 395-415.

Champeaux, Gérard de./**Sterckx**, Dom, Sébastien, Einführung in die Welt der Symbole, deutsche Übersetzung von Christel Morano, Würzburg 1990.

Charageat, Marguerite, Sztuka ogrodów, polnische Übersetzung von Agnieszka Morawińska und Hanna Pawlikowska, (= Panorama Sztuki), Warszawa 1978.

Cieszyńska, Beata, Drzewo żywota - owoc poznania. Z zagadnień staropolskiej symboliki owocu, in: Literacka symbolika roślin, hg. von Anna Martuszevska, Gdańsk, 1997, S. 53-66.

Ciolek, Gerard, Ogrody polskie, 2. Auflage, die neue Auflage vorbereitete und die vervollständigenden Kapitel verfasste Janusz Bogdanowski, Warszawa 1978.

Comenius, Amos, Johann, Leben, Werk und Wirken. Autobiographische Texte und Notizen, ausgewählt, übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Gerhard Michel und Jürgen Beer, (= Schriften zur Comeniusforschung; Bd. 21), Sankt Augustin 1992.

Courth, Franz, Marianische Gebetsformen, in: Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Theologische Grundlegung. Geistliches Leben, Bd. 1, Regensburg 1996, S. 526-566.

Curtius, Ernst, Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Auflage, Tübingen/Basel 1993.

Deines, Roland, Artikel: Kalvarienberg I. Name, in: RGG, Bd. 4, I-K, Tübingen 2001, Sp. 758.

Delius, Walter, Geschichte der Marienverehrung, München/Basel 1963.

Delumeau, Jean, Historia raj. Ogród rozkoszy, übersetzt von Eligia Bąkowska, Warszawa 1996. (Fr. > Une histoire du paradis. Le jardin des délices<).

Dohm, Burkhard, Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus, (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 154), Tübingen 2000.

Dyck, Joachim, Athen und Jerusalem. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert, München 1977.

Eco, Umberto, Die Geschichte der Schönheit, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, Wien 2004.

Ders., Kunst und Schönheit im Mittelalter, 6. Auflage, München 2004.

Eliade, Mircea, Die Religion und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte, Salzburg 1954.

Ders., Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt am Main 1984.

Ders., Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik, aus dem Französischen übertragen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1998.

Estreicher, Karol, Historia sztuki w zarysie, 9. Auflage, Warszawa/Kraków, 1988.

Eustachiewicz, Maria, Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich, in: Pamiętnik Literacki (1975), H. 3, S. 3-38.

Falęcka, Barbara, Jan Andrzej Morsztyn – poeta wirtuoz, in: Pamiętnik Literacki (1977), H. 3, S. 147-165.

Fiores, Stefano de, Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit, in: Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Theologische Grundlegung. Geistliches Leben, Bd. 1, Regensburg 1996, S. 99-266.

Fischer, Balthasar, Artikel: Litanei I, Allgemeines, in: LThK, Bd. 6, KARTHAGO bis MARCELLINO, Freiburg 1961, Sp. 1075-1077.

Ders., Artikel: Litanei II, Die approbierten Litaneien, in: LThK, Bd. 6, KARTHAGO bis MARCELLINO, Freiburg 1961, Sp. 1077.

Ders., Artikel: Litanei I. Liturgisch, in: TK, Bd. 6, KIRCHENGESCHICHTE bis MAXIMIANUS, Freiburg³ 1997, Sp. 954f.

Föhl, Walther, Artikel: Baum. Als künstlerische Darstellungsform verwandter Personen und Begriffe, in: RDK, Bd. 2, BAUER-BUCHMALEREI, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 73-90.

Forstner, Dorothea, Die Welt der christlichen Symbole. Mit 32 Kunstdruckbildern, 3., verbesserte Auflage, Innsbruck/Wien/München 1977.

Franke, Ursula, Artikel: Schönheit, in: Lexikon der Ästhetik, München 2004, S. 328-334.

Frühe, Ursula, Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies. Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur, (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 103), Diss., Frankfurt am Main⁶ 2002.

Funke, Hermann, Urit me Glycerae nitor... Literarische Schönheitsbeschreibungen in der Antike, in: Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibung. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums, hg. von Theo Stemmler, 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, Mannheim 1988, S. 47-67.

Furtwängler, A., Artikel: Aphrodite, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, ABA-EVAN, Leipzig 1884-1890, Sp. 390-419.

Garber, Klaus, Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien 1974.

Ders. Artikel: Barock, in: Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, A-F, Frankfurt am Main 1996, S. 190-249.

Der **Garten von der Antike bis zum Mittelalter**, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992.

Die **Geschichte der Gärten und Parks**, hg. von Hans Sarkowicz, (= Taschenbuch; 2723), Frankfurt am Main/Leipzig 2001.

Głazewski, Jacek, Poza człowiekiem i grzechem. Wizja Boga w siedemnastowiecznej polskiej elegii pokutnej, in: Barok: historia-literatura-sztuka (2000), H. VII/2(14), S. 143-170.

Gniecki, Czesław OFM, Bernardyni – opiekunowie polskiej Jerozolimy, in: Kalwaria Zebrzydowska - polska Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego, hg. von Czesław Gniecki, Kalwaria Zebrzydowska 2002, S. 61-79.

Goebel, Martin, Die Bearbeitung des Hohen Liedes im 17. Jahrhundert. Nebst einem Überblick über die Beschäftigung mit dem Hohen Liede in früheren Jahrhunderten, Diss., Hall a. S. 1914.

Goliński, Janusz, K., Flora w barokowych ogrodach zmysłów. Rzecz o *Adonie* i jego związkach z ikonografią, in: Barok: historia-literatura-sztuka (1997), H. IV/1(7), S. 43-57.

Górecka, Marzena, Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters, (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; Bd. 298), Diss., Bern⁵ 1999.

Götttert, Karl-Heinz, Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption, (= UTB für Wissenschaft; 1599), München 1991.

Grimm, Reinhold, R., *Paradisus coelestis, paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, (= *Medium Aevum*, Philologische Studien; Bd. 33), Diss., München 1977.

Gross, Rudolf, *Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*, Düsseldorf/Wien 1981.

Grubitzsch-Rodewald, Helga, *Die Verwendung der Mythologie in Giambattista Marinis „Adone“*, (= *Mainzer Romanistische Arbeiten*; Bd. 9), Diss., Wiesbaden 1973.

Gruchala, S., Janusz, *Metaforyka maryjna Ogrodu Panińskiego*, in: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej*, hg. von Dariusz Chemperk, *Materiały z konferencji: Wespazjan Kochowski w trzechsetlecie śmierci i kultura literacka*. (Lüben – Kazimierz Dolny 13-14. November 2000), Lublin 2003, S. 145-160.

Grützmacher, Curt, *Liebeslyrik der Barockzeit*, in: *Neue Deutsche Hefte* (1988), H. 1, Jahrgang 35, hg. von Joachim Günther, S. 18-33.

Grześkowiak, Radosław, *Wprowadzenie do lektury*, in: *Kasper Twardowski, Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, hg. von Radosław Grześkowiak, (= *Biblioteka Pisarzy Staropolskich*; Bd. 11), Warszawa 1998. S. 5-24.

Haag, Ernst, *Der Mensch am Anfang. Die alttestamentliche Paradiesvorstellung nach Gn 2-3*, (= *Trierer Theologische Studien*; Bd. 24), Trier 1970.

Haag, Herbert, *Schönheit im alten Israel*, in: *Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibung. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums*, hg. von Theo Stemmler, 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, Mannheim 1988, S. 33-46.

Hackenbroch, Ida, *Die Blume in der modernen romanischen Lyrik*, (= *Romanistik*; Nr. 2), Bensberg 1972.

Haekel, J., *Artikel: Paradies I. Religionsgeschichtlich*, in: *LThK*, Bd. 8, PALERMO bis ROLOFF, Freiburg 1963, Sp. 67-69.

Hagemeyer, O., *Artikel: Baum B.I*, in: *RACH*, Bd. 2, Bauer-Christus, Stuttgart 1954, Sp. 22f.

Ders., *Artikel: Baum B.II.b*, in: *RACH*, Bd. 2, Bauer-Christus, Stuttgart 1954, Sp. 24f.

Hallman, Frithjof, *Das Rätsel der Labyrinth. Woher kommen sie? – Wie alt sind sie? – Was bedeuten sie? – Wo liegen sie?*, Ardagger 1994.

Hammerschmidt, Valentin/**Wilke**, Joachim, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990.

Hanusiewicz, Mirosława, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.

Ders., Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej, Warszawa 2004.

Haß, Petra, Der *locus amoenus* in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs, Diss., Bamberg 1998.

Hecht, Christian, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Diss., Berlin 1997.

Heinevetter, Hans-Josef, >>Komm nun, meine Liebster, Dein Garten ruft Dich!<< Das Hohelied als programmatische Komposition, (= Athenäum^s Monografien: Theologie; Bd. 69), Diss., Frankfurt am Main 1988.

Heinz, Jutta, Parallelen von Gartenkunst und Romantheorie im 18. Jahrhundert, in: Der imaginierte Garten, hg. von Günter Oesterle und Harald Tausch, (= Formen der Erinnerung; Bd. 9), Göttingen 2001, S. 251-275.

Heinz-Mohr, Gerd/**Sommer**, Volker, Die Rose. Entfaltung eines Symbols. Mit 16 Farbtafeln und 51 Abbildungen im Text, Köln 1988.

Hennebo, Dieter, Gärten des Mittelalters, neu herausgegeben und mit einem Nachwort und einem erweiterten Anhang versehen sowie um zahlreiche Abbildungen erweitert von Norbert Ott unter Mitarbeit von Dorothee Nehring, München/Zürich 1987.

Herbert, Zbigniew, Der Tulpen bitterer Duft. Mit farbigen Abbildungen, aus dem Polnischen übersetzt von Klaus Staemmler, (= Insel-Bücherei; Nr. 1215), Frankfurt am Main 2001.

Hernas, Czesław, Literatura baroku, Warszawa 1987.

Ders., Polnischer Barock. Ein literarisches Lesebuch, übersetzt von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Roswitha Matwin-Buschmann, Walter Schamschula und anderen, Frankfurt am Main 1991.

Ders., Barok, 5., veränderte und erweiterte Auflage, Warszawa 1998.

Hess, Rainer, Artikel: Moralistik, in: Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten, Tübingen/Basel⁴ 2003, S. 200f.

Hocke, Gustav, René, Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte, (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 82/83 Literaturgeschichte; Manierismus; Bd. 2), Hamburg 1959.

Ders., Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987.

Hoffmann, P., Artikel: Paradies II. In der Schrift, in: LThK, Bd. 8, PALERMO bis ROLOFF, Freiburg 1963, Sp. 69-72.

Hoffmeister, Gerhart, Barocker Petrarkismus: Wandlungen und Möglichkeiten der Liebessprache in der Lyrik des 17. Jahrhunderts, in: Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung, hg. von Gerhart Hoffmeister, Bern/München 1973, S. 37-53.

Höhler, Gertrud, Die Bäume des Lebens. Baumsymbole in den Kulturen der Menschheit, Stuttgart 1985.

Der imaginierte Garten, hg. von Günter Oesterle und Harald Tausch, (= Formen der Erinnerung; Bd. 9), Göttingen 2001.

Ingen, Ferdinandus, Jacobus van, Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik, Diss., Groningen 1966.

Jäger, Michael, Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, (= DuMont-Taschenbücher; Bd. 238), Köln 1990.

Jan Paweł II, Homilia w Kalwarii Zebrzydowskiej (19. August 2002); unter: <http://serwisy.gazeta.pl/swiat/1,63965,2611235.html> Abruf am 16.03.2006.

Jashemski, W., F., Antike römische Gärten in Campanien, in: Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992, S. 177-212.

Jaskolski, Helmut, Das Labyrinth. Symbol für Angst, Wiedergeburt und Befreiung, Stuttgart 1994.

O **języku religijnym**. Zagadnienia wybrane, (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną; Bd. 13), hg. von Maria Karpluk, Jadwiga Sambor, Lublin 1988.

Johann Amos Comenius. Leben, Werk und Wirken. Autobiographische Texte und Notizen, ausgewählt, übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Gerhard Michel und Jürgen Beer, (= Schriften zur Comeniusforschung; Bd. 21), Sankt Augustin 1992.

Jónácsik, László, Poetik und Liebe, Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und Petrarkismus-Rezeption im >>Raaber Liederbuch<<. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte protestantischer >>Renaissancelyrik<< in Österreich, (= Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; Bd. 48), Diss., Frankfurt am Main⁵ 1998.

Kaczorowski, Bartłomiej, Słownik szkolny. Zabytki kultury polskiej, Warszawa 1996.

Kalwaria Zebrzydowska - polska Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego, hg. von Czesław Gniecki OFM, Kalwaria Zebrzydowska 2002.

Kamykowski, Ludwik, Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku, (= PAU Rozprawy Wydziału Filologicznego; Bd. 65, Nr. 6), Kraków 1939.

Kandeler, Riklef, Symbolik der Pflanzen und Farben. Botanische Kunst, und Kulturgeschichte in Beispielen, (= Abhandlungen der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich; Bd. 33), Wien 2003.

Karageorghis, V./**Carroll-Spillecke**, M., Die heiligen Haine und Gärten Zyperns, in: Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= Kulturgeschichte der antiken Welt; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992, S. 141-152.

Karpiński, Adam, Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju, (= Studia Staropolskie; Bd. 49), Diss., Wrocław⁴ 1983.

Ders., Topografia prywatności „wielkiego człowieka”. O Arkadiach S. H. Lubomirskiego, in: Literatura polskiego baroku w kręgu idei, hg. von Alina Nowicka-Jezowa, Mirosława Hanusiewicz und Adam Karpiński, Lublin 1995, S. 381-400.

Keller, Herbert, Kleine Geschichte der Gartenkunst, (= Schriftenreihe der gärtnerisch Berufspraxis; H. 48), Berlin/Hamburg, 1976.

Kern, Hermann, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1983.

Kersten, Adam, Szwedzi pod Jasną Górą 1655, Warszawa 1975.

Kitowicz, Jędrzej, Opis obyczajów za panowania Augusta III, Warszawa 1985.

Klein, Holger, Michael, Das weibliche Portrait in der Versdichtung der englischen Renaissance. Analyse einer literarischen Konvention und Beiträge zum Wandel von Stil und Darstellungstechnik in der englischen Dichtung zwischen 1500 und 1660, Bd. 1-2, Diss., München 1969.

Kluckert, Ehrenfried, Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Rolf Toman, Köln 2000.

Kobiulus, Stanisław, Człowiek i ogród rajska w kulturze religijnej średniowiecza, Warszawa 1997.

Koep, L., Artikel: Biene, in: RACH, Bd. 2, Bauer-Christus, Stuttgart 1954, Sp. 274-282.

Köhlein, Fritz, Viola. Veilchen, Stiefmütterchen, Hornveilchen, Stuttgart 1999.

Koncept w kulturze staropolskiej, hg. von Ludwika Ślęk, Adam Karpiński, Wiesław Pawlak, (= Towarzystwo Naukowe KUL. Źródła i Monografie, 289), Lublin 2005.

Kornilłowicz, Norbert, Erotyzm i miłość w literaturze polskiej XVII wieku, in: Przegląd Humanistyczny (1988), H. 10, S. 71-84.

Ders., Kosmogonia barokowa. O „Tygodniu stworzenia świata” Wacława Potockiego, in: Pamiętnik Literacki (1993), H. 2, S. 57-65.

Koschmal, Walter, „Kanikuła” Jana Andrzeja Morsztyna: cykliczność i poetycka kondensacja, in: Pamiętnik Literacki (1989), H. 3, S. 167-180.

Koszycka-Wyszyńska, Maria, Ryszard Przybylski, Ogrody romantyków (recenzja), in: Pamiętnik Literacki (1979), H. 4, S. 373-378.

Kotarska, Jadwiga, Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce, (= GTW, Nr. 33), Diss., Gdańsk 1970.

Ders., Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany, (= PAN Rozprawy Literackie, 30), Wrocław³ 1980.

Ders., *Co lipie do wierszów? Drzewa arkadii ziemiańskiej*, in: Literacka symbolika roślin, hg. von Anna Martuszevska, Gdańsk, 1997, S. 37-51.

Kožik, Františe, Jan Amos Comenius, ins Deutsche übertragen von Helena Tomanová, Prag 1980.

Kramer, Ernst, Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung. Mit Katalog, 206 Abbildungen und 1 Tafel, (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte; Bd. 313), Kehl/Strassburg 1957.

Krämer, K. F., Artikel: Paradies I. Das Paradies im Alten Testament, in: LThK, Bd. 7, MAURETANIEN bis PATROLOGIE, Freiburg 1935, Sp. 948.

Ders., Artikel: Paradies III. Außerhalb der Bibel, in: LThK, Bd. 7, MAURETANIEN bis PATROLOGIE, Freiburg 1935, Sp. 950-953.

Krinetzki, Leo, Das Hohe Lied. Kommentar zu Gestalt und Kerygma eines alttestamentlichen Liebesliedes, (= Kommentare und Beiträge zum Alten und Neuen Testament), Düsseldorf 1964.

Królewskie ogrody w Polsce. Materiały sesji naukowej, Warszawa, 10-11. Mai 2001 hg. von Małgorzata Szafrńska, (= Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami), Warszawa 2001.

Krüger, Rüdiger, Puella bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Minneliryk des 12. und 13. Jahrhunderts, 2., verbesserte und vermehrte Auflage, (= Helfant-Texte; Bd. 6), Stuttgart 1993.

Kucala, Marian, *Od Bogurodzicy do Madonny*. Nazywanie Matki Boskiej w historii polszczyzny, in: *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną; Bd. 13), hg. von Maria Karpluk, Jadwiga Sambor, Lublin 1988, S. 133-144.

Künstler-Langner, Danuta, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996.

Ders., *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2000.

Ders., *Motyw boskiego posłańca w barokowej liryce europejskiej*, in: *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur. Materiały konferencji naukowej Barok w krajach Europy Środkowej i Wschodniej* (Warschau, 23-25. März 1999), hg. von Janusz Pelc, Krzysztof Mrowcewicz und Marek Prejs, Warszawa 2000, S. 315-324.

Kurdybacha, Łukasz, *Działalność Jana Amosa Komeńskiego w Polsce*, Warszawa 1957.

Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 4., durchgesehene Auflage, (= Kleine Vandenhoeck – Reihe 1486), Göttingen 1997.

Labyrinth & Irrgärten, hg. von Jürgen Hohmuth, München 2003.

Lang, Bernhard/**McDannell**, Colleen, *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, (= Edition Suhrkamp, N.F.; Bd. 586), Frankfurt am Main 1988.

Lang, Bernhard, *Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute*, München 2003.

Langlotz, Ernst, *Aphrodite in den Gärten*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Philosophisch-historische Klasse; Bd. 38, Jahrgang 1953/54, 2. Abhandlung, Heidelberg 1954.

Liagre Böhl, F., M., Th. de, *Artikel: Paradies I. Religionsgeschichtlich*, in: *RGG*, Bd. 5, P-Se, Tübingen 1961, Sp. 95f.

Лихачев, Д., С., *Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей; сад как текст*, 2., überarb. und erw. Auflage, С-Петербург 1991.

Lileyko, Jerzy, *Pałac i ogród. Natura zawłaszczona przez sztukę*, in: *Biuletyn Historii Sztuki* (2001), Nr. 1-4, S. 27-41.

Literacka symbolika roślin, hg. von Anna Martuszevska, Gdańsk 1997.

Literatura polskiego baroku w kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez katedrę literatury staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, (Kazimierz nad Wisłą 18-22. Dezember 1993), hg. von Alina Nowicka-Jezowa, Mirosława Hanusiewicz und Adam Karpiński, (= KUL Wydział Nauk Humanistycznych), Lublin 1995

Litwornia, Andrzej, „Dantego któż się odważy tłumaczyć?” *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, (= *Studia Staropolskie*, SN; Bd. 11 (67)), Warszawa 2005.

Lohmeier, Anke-Marie, *Beatus ille. Studien zum >>Lob des Landlebens<< in der Literatur des absolutistischen Zeitalters*, (= *Hermaea*; N.F.; Bd. 44), Tübingen 1981.

Louth, Andrew, Artikel: *Paradies IV, Theologiegeschichtlich*, in: *TRE*, Bd. 25, *Ochino-Parapsychologie*, Berlin/New York 1995, S. 714-719.

Lubomirski, Stanisław, *Herakliusz, Poezje zebrane. Komentarze*, hg. von Adam Karpiński, *Adverbia moralia* überarb. von Mieczysław Mejor, Bd. 2, Warszawa 1995.

Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, (= *Wissenschaft*; 1124), Frankfurt am Main 1994.

Łukaszewicz-Chantry, Maria, *Raj chrześcijański na polach elizejskich. Analiza dwóch pieśni Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, in: *Pamiętnik Literacki* (2000), H. 1, S. 179-187.

Lurker, Manfred, *Der Baum in Glauben und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Werke des Hieronymus Bosch. Mit 12 Tafeln und 56 Textabbildungen*, (= *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*; Bd. 328), Baden-Baden/Strasbourg 1960.

Ders., *Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländischen-christlichen Kunst*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* (1980), N. F., Bd. 5, S. 95-128.

Maciuszko, Janusz, T., *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji*, Warszawa 1986.

Maegd, Chris de, *Was wächst und gedeiht, was spielt und balgt befreit, in Gärten aus Rubens' Zeit?*, in: *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, hg. von Ursula Härtling, (anlässlich der Ausstellung *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, *Gustav-Lübcke-Museum, Hamm*, 15. Oktober 2000 - 14. Januar 2001; *Landesmuseum Mainz*, 4. März 2001 - 24. Juni 2001), München 2000, S. 67-82.

Maier, Gerhard, *Das Hohelied*, (= *Wuppertaler Studienbibel, Reihe: Altes Testament*), Wuppertal/Zürich 1991.

Maleszyńska, Joanna, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*, in: *Pamiętnik Literacki* (1984), H. 1, S. 3-32.

Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text, Herbert Haag, Joe H. Kirchberger, Dorothee Sölle, Caroline H. Ebertshäuser, Freiburg² 1997.

Marino, Giambattista - **Anonim**, Adon. Komentarze, hg. von Luigi Marinelli und Krzysztof Mrowcewicz, Bd. 2, Roma/Warszawa 1993.

Matka Boska w poezji polskiej. Szkic o dziejach motywu, hg. von Maria Jasińska, Zdzisław Jastrzębski, Tadeusz Kłak, Stefan Nieznanowski, Andrzej Paluchowski, Stefan Sawicki, Bd. 1, (= TNKUL; Komisja Badań nad Literaturą Katolicką; Bd. 2), Lublin 1959.

Maurmann-Bronder, Barbara, *Tempora significant*. Zur Allegorese der vier Jahreszeiten, in: *Verbum et signum*. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, hg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, Bd. 1, München 1975, S. 69-101.

Meier, Christian, Der römische Garten, in: *Die Geschichte der Gärten und Parks*, hg. von Hans Sarkowicz, (= Taschenbuch; 2723), Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 93-107.

Meinel, Gertraud, *Himmlische Gärten*. Von Paradiesgärten und Gartenparadiesen, Freiburg/Basel/Wien 1996.

Mercatante, Anthony, S., *Der magische Garten*. Pflanzen in Mythologie und Brauchtum, Sage, Märchen und geheimer Bedeutung, übersetzt und bearbeitet von Manja Wilkens, Zürich 1980.

Michałowska, Teresa, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, in: *Przestrzeń i literatura*. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów, hg. von Michał Głowiński und Aleksandra Okopień-Sławińska, (= PAN, IBL Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej; Bd. 60), Wrocław³ 1978, S. 97-123.

Milobędzki, Adam, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1988.

Mitkowska, Anna, *Kalwarie, jako szczególny rodzaj kompozycji przestrzennych*, in: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* (1983), Bd. 28, H. 3, S. 173-193.

Ders., *Park kalwaryjny, aleja kalwaryjna*, in: *Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika*. Materiały z konferencji: *Sacrum w ogrodach historycznych i symbolika ich roślinności ...*, hg. von Anna Mitkowska, (= Seria Architektura, Monografia; 216), Kraków 1997, S. 41-50.

Ders., *Bogactwo kompozycyjne i krajobrazowe kalwaryjskiego parku pielgrzymkowego w Kalwarii Zebrzydowskiej*, in: *Kalwaria Zebrzydowska polska - Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego*, hg. von Czesław Gniecki OFM, Kalwaria Zebrzydowska 2002, S. 183-215.

Ders., *Polskie kalwarie*, Wrocław² 2003.

Mölk, Ulrich, *Die provenzalische Lyrik*, in: *Europäische Hochmittelalter*, Henning Krauß, (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; Bd. 7), Wiesbaden 1981, S. 19-37.

Ders., *Die sizilianische Lyrik*, in: *Europäische Hochmittelalter*, Henning Krauß,

(= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; Band 7), Wiesbaden 1981, S. 49-58.

Montusiewicz, Ryszard, Kaspra Twardowskiego debiuty i kontynuacje. Próba opisu twórczości, in: Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej, (= Studia Staropolskie; Bd. 52), Wrocław⁴ 1984, S. 211-221.

Ders., Biblia w „ogrodzie mistycznym“. Uwagi o poezji Kaspra Twardowskiego, in: Biblia a literatura, hg. von Stefan Sawicki und Jan Gotfryd, (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną; 12), Lublin 1986, S.189-206.

Morawińska, Agnieszka, Artikel: Ogród, in: Słownik literatury polskiego oświecenia, hg. von Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław³ 1977, S. 392-399.

Morsztyn Zbigniew, Emblemata, hg. von Janusz und Paulina Pelc, Warszawa 2001, S. III-XIX.

Moryc, Cyprian OFM, Treści ikonograficzne polskiej Jerozolimy – Kalwarii Zebrzydowskiej, in: Kalwaria Zebrzydowska – polska Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego, hg. von Czesław Gniecki OFM, Kalwaria Zebrzydowska 2002, S. 239-259.

Mrowcewicz, Krzysztof, Wstęp. Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany, in: Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, hg. von Krzysztof Mrowcewicz, Warszawa 1993, S. 7-43.

Nelis, J./Haag, H., Artikel: Paradies, in: Bibel-Lexikon, Zürich/Köln 1968, Sp. 1297-1300.

Nieznanowski, Stefan, Matka Boska w poezji polskiego baroku i czasów saskich, in: ders., Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach, Warszawa 1989, S. 45-72.

Nitz, Genoveva, Artikel: Paradies V. Ikonographie, in: LThK, Bd. 7, MAXIMILIAN bis PAZZI, Freiburg³ 1998, Sp. 1363f.

Nowicka-Jeżowa, Alina, Madrygały Staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku, (= Studia Staropolskie; Bd. 47), Wrocław³ 1978.

Ders., Siedemnastowieczne erotyki z kodeksu rękopiśmiennego „Historiae Jagellonicae” Mikołaja Grodzińskiego, in: Miscellanea Staropolskie 5, (= Archiwum Staropolskie; Bd. 23), Wrocław³ 1980, S. 155-160.

Ders., Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku, (= Uniwersytet Warszawski; Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, Seria 6; Bd. 55), Warszawa 2000.

Oesterle/Tausch, Einleitung, in: Der imaginierte Garten, hg. von Günter Oesterle und Harald Tausch, (= Formen der Erinnerung; Bd. 9), Göttingen 2001, S. 9-20.

Otwinowska, Barbara, Humanistyczna koncepcja „otium“ w Polsce na tle tradycji europejskiej, in: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, hg. von Teresa Michałowska und Jan Ślaski, Warszawa³ 1980, S. 169-186.

Parandowski, Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1989.

Pasierb, Janusz, S., Sztuka czasów potrydenckich, in: *Przełom wieków XVI i XVII w. w literaturze i kulturze polskiej*, (= *Studia Staropolskie*; Bd. 52), Wrocław⁴ 1984, S. 47-61.

'**Passionsblume**', unter: http://botgart.uni-bonn.de/o_samm/allmonat_det.php?id=44 Abruf am 23.12.2006.

Pawlak, Wiesław, O wyobraźni religijnej Wespazjana Kochowskiego *Ogród Paniński*, in: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej. Materiały z konferencji: Wespazjan Kochowski w trzechsetlecie śmierci i kultura literacka*. (Lüben – Kazimierz Dolny 13-14. November 2000), hg. von Dariusz Chemperk, Lublin 2003, S. 161-183.

Peez, Erik, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*, (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1171), Diss., Frankfurt am Main³ 1990.

Pelc, Janusz, Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta, (= *Studia Staropolskie*; Bd. 16), Wrocław² 1966.

Ders., *Obraz – słowo – znak. Studium o Emblematach w literaturze staropolskiej*, (= *Studia Staropolskie*; Bd. 37), Wrocław³ 1973.

Ders., *Zbigniew Morszty na tle poezji polskiej XII w.*, Warszawa 1973.

Ders., *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.

Ders., *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*, in: *Barok: historia-literatura-sztuka* (1997), H. IV/1(7), S. 11-33.

Ders., *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

Pelc, Janusz/**Pelc**, Paulina, *Wstęp*, in: *Emblemata, Zbigniew Morsztyn*, Warszawa 2001, S. I-XIX.

Perrone, Stefania, Stefani, *Lasy i ogrody w świętych obszarach górskich, analiza porównawcza*, in: *Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika. Materiały z konferencji: Sakrum w ogrodach historycznych i symbolika ich roślinności ...*, hg. von Anna Mitkowska, (= *Seria Architektura, Monografia*; 216), Kraków 1997, S. 51-64.

Pezzoli-Olgiati, Daria, *Artikel: Paradies I. Religionsgeschichtlich*, in: *RGG*, Bd. 6, N-Q, Tübingen 2003, Sp. 909-911.

Pfarl, Peter, *Christliche Kunst. Motive – Maler – Deutungen*, Graz/Wien/Köln 1999.

Pieper, Richard, *Volksbotanik. Unsere Pflanzen in Volksgebräuche*, in *Geschichte und Sage, nebst einer Erklärung ihrer Namen*, Gumbinnen 1897.

Piersiak, Tadeusz, *Pustelnia sarmacka*, in: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez katedrę literatury staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, (Kazimierz nad Wisłą 18-22. Dezember 1993), hg. von Alina Nowicka-Jeżowa, Mirosława Hanusiewicz und Adam Karpiński, (= KUL Wydział Nauk Humanistycznych), Lublin 1995, S. 401-412.

Piszczkowski, Mieczysław, *Wieś w literaturze polskiego baroku*, (= *Prace Komisji Historycznoliterackiej*; Nr. 36), Wrocław³ 1977.

Piwosz, Florentyn OFM, *Sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej. Historia i dzień dzisiejszy. Szkice*, Kraków 1986.

Pleij, Herman, *Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben, aus dem Niederländischen von Rainer Kersten*, Frankfurt/a. Main 2000. (Die niederländische Originalausgabe erschien unter dem Titel >Dromen van Cocagne. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven<, Amsterdam 1997).

Pliszka, Marcin, *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej, in: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, hg. von Katarzyna Meller und Jacek Kowalski, (= *Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”*; Bd. 34), Poznań 2002, S. 244-262.

Pollak, Roman, *Od renesansu do baroku. Uwagi z pogranicza literatury i sztuki*, in: *Średniowiecze, renesans, barok – opracowania. Materiały do ćwiczeń, seria druga*, hg. von Jan Ślaski, Bd. 2, Warszawa 1994, S. 39-48.

Polska XVII wieku: państwo, społeczeństwo, kultura, hg. von Janusz Tazbir, (= *Konfrontacje Historyczne*), Warszawa 1977.

Porębowicz, Edward, *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, Kraków 1894.

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth – Century imagery*, (= *Sussidi Eruditi*; Bd. 16), Roma 1964.

Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów, hg. von Michał Głowiński und Aleksandra Okopień-Sławińska, (= PAN, IBL *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*; Bd. 60), Wrocław³ 1978.

Przybylski, Ryszard, *Ogrody romantyków* (= *Biblioteka Romantyczna*), Kraków 1978.

Raubo, Grzegorz, Barokowy świat człowieka. Refleksja antropologiczna w twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, (= Biblioteka Literacka Poznańskich Studiów Polonistycznych; Bd. 4), Poznań 1997.

Ders., Oko i rozum. Myśl antropologiczna w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego, in: Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie, hg. von Katarzyna Meller und Jacek Kowalski, (= Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”; Bd. 34), Poznań 2002, S. 189-210.

Reibold, Ernst, Thomas, “Geistliche Seelenlust”. Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hugo Hermann, Pia Desideria, Antwerpen 1624, in: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung (1978), N. F., Bd. 4, S. 93-161.

Reinitzer, Heimo, Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter, (= Wolfenbütteler Hefte; 12), Wolfenbüttel 1982.

Religijność literatury polskiego baroku, hg. von Czesław Hernas, Mirosława Hanusiewicz, (= TNKUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną KUL; Bd. 5), Lublin 1995.

Ripa, Cesare, Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg, Nachdruck versehen mit einer Einleitung, Legenden zu den Tafeln und mit einem Register von Ilse Wirth mit 23 Abbildungen, München 1970.

Rohr, Rupprecht, Die Schönheit des Menschen in der mittelalterlichen Dichtung Frankreichs, in: Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibung. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums, hg. von Theo Stemmler, 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, Mannheim 1988, S. 89-107.

Röhrich, Lutz, Der Baum in der Volksliteratur, in Märchen, Mythen und Riten, unter: <http://www.maerchenlexikon.de/archiv/archiv/roehrich01.htm> Abruf am 16.03.2006. (Quelle: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Collection Recherches Germaniques 1, Strassbourg 1988. (gekürzt)).

Romby, Carla, Giuseppina, Sacrum i las - przykład puszczy regionu Casentino (opactwa, pustelnie – eremy, klasztory i puszcze), in: Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika. Materiały z konferencji: Sakrum w ogrodach historycznych i symbolika ich roślinności ..., hg. von Anna Mitkowska, (= Seria Architektura, Monografia; 216), Kraków 1997, S. 175-181.

Roscher, W., H., Artikel: Adonis, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, ABA-EVAN, Leipzig 1884-1890, Sp. 69-77.

Rössner, Michael, Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in dem 20. Jahrhundert, (= Athenäum^s Monografien: Literaturwissenschaft; Bd. 88), Frankfurt am Main 1988.

Roth, Elisabeth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, (= Philologische Studien und Quellen; Bd. 2), Berlin 1958.

Rudyk, Mikołaj OFM, Kalwaria Zebrzydowska. Sanktuarium Pasyjno-Maryjne, in: 'Kalwaria Zebrzydowska', unter: www.kalwaria.ofm.pl/?st=przewodnik Abruf am 15.03.2006.

Rymkiewicz, Marek, Jarosław, Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu, Warszawa 1968.

Rypson, Piotr, Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku, Warszawa 2002.

Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika. Materiały z konferencji: Sakrum w ogrodach historycznych i symbolika ich roślinności, hg. von Anna Mitkowska, (= Seria Architektura, Monografia; 216), Kraków 1997.

Sawicka-Jurek, Jolanta, O ziemiańskiej szczęśliwości w *Psalmidii polskiej* Wespazjana Kochowskiego, in: Barok: historia-literatura-sztuka (2000), H. VII/2(14), S. 77-85.

Schalk, Fritz, Otium im Romanischen, in: Arbeit, Musse, Meditation. Studies in the Vita activa and Vita contemplativa, hg. von Brian Vickers, 2. durchgesehene Auflage, Zürich/Stuttgart 1991, S. 225-256.

Schaller, Klaus, Comenius, (= Erträge der Forschung; Bd. 19), Darmstadt 1973.

Scherf, Gertrud, Zauberpflanze – Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen, München/Wien/Zürich 2002.

Schlee, Ernst, Riewert, Die Ikonographie der Paradiesesflusses, Diss., Leipzig 1937.

Schleiden, Mattias, J., Die Rose. Geschichte und Symbolik in ethnographischer und kulturhistorischer Beziehung, (neudruck der Leibziger Ausgabe von 1873), Moos 1976.

Schmeling, Manfred, Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell, Frankfurt am Main 1987.

Schmidt, Heinrich und Margarethe, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, 4., durchgesehene Auflage, München 1989.

Schmidt, Margarethe, Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume, unter Mitarbeit von Monika Heffels, Regensburg 2000.

Schmidtke, Fr., Artikel: Baum A.IV.2, in: RACH, Bd. 2, Bauer-Christus, Stuttgart 1954, Sp. 12-14.

Schmitz, Jos., Artikel: Kalvaria, in: LThK, Bd. 5, HEXAPLA–KIRCHWEIHE, Freiburg 1933, Sp. 759f.

Schönbeck, Gerhard, Der locus amoenus von Homer bis Horaz, Diss., Heidelberg 1962.

Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibung. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums, hg. von Theo Stemmler, 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters, Mannheim 1988.

Schupp, Franz, Schöpfung und die Sünde. Von der Verheißung einer wahren und gerechten Welt, vom Versagen der Menschen und vom Widerstand gegen die Zerstörung, Düsseldorf 1990.

Schwab, Gustav, Die schönsten Sagen des Klassischen Altertums, mit 83 Illustrationen von John Flaxman, Köln 1997.

Schwillus, Harald, Hirtenidylle und hortus conclusus. Gartenkonzepte christlicher Spiritualität und Theologie, in: Gartendiskurse. Mensch und Garten in Philosophie und Theologie, hg. von Arne Moritz und Harald Schwillus, (= Treffpunkt Philosophie; Bd. 7), Frankfurt am Main⁶ 2007, S. 63-73.

Seifertová, Hana, Der Garten in den Augen der Humanisten, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, hg. von Ursula Härting, (anlässlich der Ausstellung Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000 - 14. Januar 2001; Landesmuseum Mainz, 4. März 2001 - 24. Juni 2001), Passau 2000, S. 25-35.

Selbmann, Sibylle, Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen. Ein Vortrag, (= Schriften der Universitätsbibliothek Marburg; Bd. 21), Marburg 1985.

The **Shrine of the Black Madonna at Częstochowa**, hg. von Janusz S. Pasierb und Jan Samek, 3. Auflage, Warsaw 1989.

Sitnik, Aleksander, Krzysztof, Geneza sanktuarium pasyjno-maryjnego w Kalwarii Zebrzydowskiej, in: Kalwaria Zebrzydowska - polska Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego, hg. von Czesław Gniecki OFM, Kalwaria Zebrzydowska 2002, S. 21-48.

Skinner, Charles, Myths and legends of flowers, trees, fruits and plants in all ages and all climes, Philadelphia/London 1925.

Ślaski, Jan, Posłowie, in: Nadobna Paskwalina z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór, hg. von Jan Ślaski, Warszawa 1983, S. 175-194.

Snell, Bruno, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Europäische Bukolik und Georgik, hg. von Klaus Garber, (= Wege der Forschung; Bd. 355), Darmstadt 1976, S. 14-43.

Söding, Thomas, Gebet und Gebetsmahnung Jesu in Getsemani. Eine redaktionskritische Auslegung von Mk 14, 32-42, in: *Biblische Zeitschrift*, (1987), N.F. Nr. 31, S. 76-100.

Sokolski, Jacek, „Jesteś, któryś jest, wieczny, niepojęty...”. Człowiek wobec Boga w poezji polskiego baroku, in: *Polska liryka religijna*, hg. von S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, S. 87-110.

Ders., „Miejsce to zową żywot...“ Staropolskie romanse alegoryczne, Wrocław 1988.

Ders., *Staropolskie zaświaty: obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1991.

Stackelberg, Jürgen von, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitation, in: *Romanische Forschungen* (1956), Nr. 68, S. 271-293.

Stadlbauer, Ferdinand, Realien der Marienverehrung im profanen Bereich, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, *Gestaltetes Zeugnis. Gläubiger Lobpreis*, Bd. 2, Regensburg 1997, S. 527-554.

Stanic, Dorothea, *Liebesgarten*, unter:
<http://www.museum-neukoelln.de/exhibit/e02/love.htm> Abruf am 24.07.2006.

Stauch, Liselotte, Artikel: Baum, in: *RDK*, Bd. 2, *BAUER-BUCHMALEREI*, Stuttgart-Waldsee 1948, S. 63-73.

Stępień, Paweł, Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna, in: *Pamiętnik Literacki* (1992), H. 1, S. 125-132.

Ders., *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, (= *Res Humane; Studia*), Warszawa 1996.

Stierle, Karlheinz, *Petrarcas Landschaften, Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, (= *Schriften und Vorträge des Petrarca-Institut Köln*; 29), Krefeld 1979.

Stolz, Fritz, Artikel: Paradies I. Religionsgeschichtlich, in: *TRE*, Bd. 25, *Ochino-Parapsychologie*, Berlin/New York 1995, S.705-708.

Ders., Artikel: Paradies II. Biblisch, in: *TRE*, Bd. 25, *Ochino-Parapsychologie*, Berlin/New York 1995, S.708-711.

Strantz, M. von, *Die Blumen in Sage und Geschichte*, Berlin 1875.

Straten, Roelof van, *Einführung in Ikonographie*, 2., überarbeitete Auflage, Berlin 1997.

Świerczek, Edmund OFM, Kalwaria jako polska Jerozolima, in: Kalwaria Zebrzydowska - polska Jerozolima skarbem kościoła i narodu polskiego, hg. von Czesław Gniecki OFM, Kalwaria Zebrzydowska 2002, S. 49-59.

Szafrańska, Małgorzata, Symbolika labiryntu w ogrodzie, in: Przegląd Humanistyczny (1987), H. 3, S. 63-90.

Ders., Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle Hypnerotomachii Poliphili, in: Biuletyn Historii Sztuki (1992), Nr. 1, S. 1-21.

Ders., Ogród. Forma-Symbol-Marzenie, in: Aura (1999), Nr. 2, S. 30-32.

Szmidt, Maria, Lyrika w epice, tropy, metafory, figury liryki miłosnej w romansie barokowym, in: Barok. Anologie-opozycje. Materiały Studenckiej Sesji Staropolskiej, (Lüben 4-7. Mai 1977), Lublin 1979, S. 42-55.

Szymański, Bogdan, Wizerunek Matki Boskiej w poezji polskiej wczesnego baroku, in: Religijność literatury polskiego baroku, hg. von Czesław Hernas, Mirosława Hanusiewicz (= TNKUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną KUL; Bd. 5), Lublin 1995, S. 27-72.

Tatarkiewicz, Władysław, Historia estetyki. Estetyka nowa, 3. und 4. Auflage, Bd. 3, Warszawa 1991.

Tausch, Harald, Locke, Addison, Hume und die Imagination des Gartens, in: Der imaginierte Garten, hg. von Günter Oesterle und Harald Tausch, (= Formen der Erinnerung; Bd. 9), Göttingen 2001, S. 23-43.

Telesko, Werner, Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter, München² 2001.

Toman, Rolf, Einführung, in: Barock und Rokoko hg. von Rolf Toman, Berlin 2002, S. 6-15.

Tomkiewicz, Władysław, Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. 'O malarstwie sakralnym', in: Sztuka i Krytyka (1957), H. 8, 2(30), S. 174-184.

Trunz, Erich, Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. Sechs Studien, München 1992.

Tschiżewskij, Dmitrij, Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens des J. A. Comenius. Einige Stilanalysen, in: Slavische Barockliteratur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschiżewskij (1894-1977), hg. von Renate Lachmann (= Forum Slavicum; Bd. 54), München 1983, S. 1-24.

Ueding, Gert, Klassische Rhetorik, (= Beck'sche Reihe, 2000; Wissen), München 1995.

Urbański, Piotr, Natura i łaska w poezji polskiego baroku. Studia o tekstach, Kielce 1996.

Volkman, Helga, *Unterwegs nach Eden. Von Gärtnern und Gärten in der Literatur*, Göttingen 2000.

Ders., *Märchenpflanzen, Mythenfrüchte, Zauberkräuter. Grüne Wegbegleiter in Literatur und Kultur. Mit 14 Abbildungen*, Göttingen 2002.

Walecki, Waław, *Polnische Renaissance. Ein literarisches Lesebuch von Waław Walecki aus dem Polnischen und dem Lateinischen übersetzt und nachgedichtet von Hans-Peter Hoelscher - Obermaier*, Frankfurt am Main 1996.

Walendzik-Bańko, Magdalena, *Z problemów barokowej metaforyki miłości*, in: *Przegląd Humanistyczny* (1986), z. 7/8, S. 161-174.

Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej. Materiały z konferencji: *Wespazjan Kochowski w trzechsetlecie śmierci i kultura literacka*. (Lüben – Kazimierz Dolny 13-14. November 2000), hg. von Dariusz Chemperk, Lublin 2003.

Wielkopolski Maro. *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, hg. von Katarzyna Meller und Jacek Kowalski, (= *Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”*; Bd. 34), Poznań 2002.

Willerding, U., *Gärten und Pflanzen des Mittelalters*, in: *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, hg. von M. Carroll-Spillecke, (= *Kulturgeschichte der antiken Welt*; Bd. 57), Mainz am Rhein 1992, S. 249-284.

Windfuhr, Manfred, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, (= *Germanische Abhandlungen*; 15), Stuttgart 1966.

Włodarski, Maciej, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV-XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991.

Wojtak, Maria, *Wespazjana Kochowskiego poetycki różaniec*, in: *Wespazjan Kochowski w kręgu kultury literackiej. Materiały z konferencji: Wespazjan Kochowski w trzechsetlecie śmierci i kultura literacka*. (Lüben – Kazimierz Dolny 13-14. November 2000), hg. von Dariusz Chemperk, Lublin 2003, S. 125-143.

Wojtyska, Henryk, Damian, *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI-XVII w.*, in: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, hg. von Henryk D. Wojtyska CP und Józef Jerzy Kopeć CP, Lublin 1981, S. 61-79.

Wolff, Uwe, *Auf dem Weg zur Mitte – Das Labyrinth ist kein Irrgarten*, in: *Labyrinth & Irrgärten von Jürgen Hohmuth*, München 2003, S. 8-25.

Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych. *7 Pieśni Izraela, Pieśń nad Pieśniami, Psalm, Lamentacje*, bearbeitet von Andrzej Strus SDB, Julian Warzecha SAC, Janusz Frankowski, Warszawa 1988, S. 153-174.

Wunderlich, Heike, Vorwort, in: Die Rose pflück ich Dir. Die schönsten Rosengedichte, hg. von Heinke Wunderlich, (= Universal-Bibliothek; Nr. 1810), Stuttgart 2001.

Wyczawski, Hieronim, Eugeniusz, Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru Bernardynów i kalwaryjskich drózek, Kalwaria Zebrzydowska 1987.

Zahlten, Johannes, Artikel: Paradies VII. Ikonographisch, in: TRE, Bd. 25, Ochino-Parapsychologie, Berlin/New York 1995, S.725f.

Zakrzewski, Andrzej, J., W kręgu kultu maryjnego. Jasna Góra w kulturze staropolskiej, Częstochowa 1995.

Zimek, Katarzyna, Miłość cienia. Interpretacja mitu o Narcyzie w erotyku „Do Kasie” z rękopisu Zamoyskich, in: Pamiętnik Literacki (2003), H. 4, S. 5-26.

Zohary, Michael, Pflanzen der Bibel, 3. Auflage, Stuttgart 1995.

Żurowski, Maciej, Poezja Kochanowskiego w roku 1980, in: Poezja (1980), H. 8-9, S. 15-23.

Anhang

Quellenangaben zum Anhang der Bildmotive

Abbildungen 1 bis 8 entstammen der folgenden Ausgabe:

Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, hg. von Ursula Härting, (anlässlich der Ausstellung Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 15. Oktober 2000 - 14. Januar 2001; Landesmuseum Mainz, 4. März 2001 - 24. Juni 2001), Passau 2000.

Abbildungen 9 und 10 entstammen der folgenden Ausgabe:

Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere; flämische Malerei um 1600; Tradition und Fortschritt, [Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen, 16. August – 16. November 1997; Kunsthistorisches Museum, Wien, 9. Dezember 1997 – 14. April 1998; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 2. Mai – 26. Juli 1998], Red. des Kataloges: Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, Lingen 1997.

Abbildungen 11 und 12 entstammen der folgenden Ausgabe:

The Shrine of the Black Madonna at Częstochowa, hg. von Janusz S. Pasierb und Jan Samek, Fotos von Janusz Rosikoń, Chris Niedenthal und Józef Jurkowski, 3. Auflage, Warsaw 1985.

Seitenangaben der Abbildungen in der Originalquelle:

Abb. 1: Paradies	S. 183
Abb. 2: Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner	S. 237
Abb. 3: Allegorie des Frühlings	S. 218
Abb. 4: Fora	S. 325
Abb. 5: Venus und Cupido mit Garten im Hintergrund	S. 359
Abb. 6: Odoratus	S. 277
Abb. 7: Im Garten der Armida	S. 442
Abb. 8: Frühling	S. 250
Abb. 9: Blumen in Glasvase	S. 282
Abb. 10: Madonna im Blumenkranz	S. 300
Abb. 11: Kreuz in Form eines Baumstammes	S. 96
Abb. 12: Jessebaum	S. 69

Anhang der Bildmotive



Abb.1: Paradies, Roelant Savery, 1618



Abb. 2: Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner, Jan Brueghel d. J. und ein unbekannter Maler aus dem Atelier von Peter Paul Rubens, 17. Jh.



Abb. 3: Allegorien des Frühlings, Jan Brueghel d. Ä. und Handrik van Balen, 17. Jh.

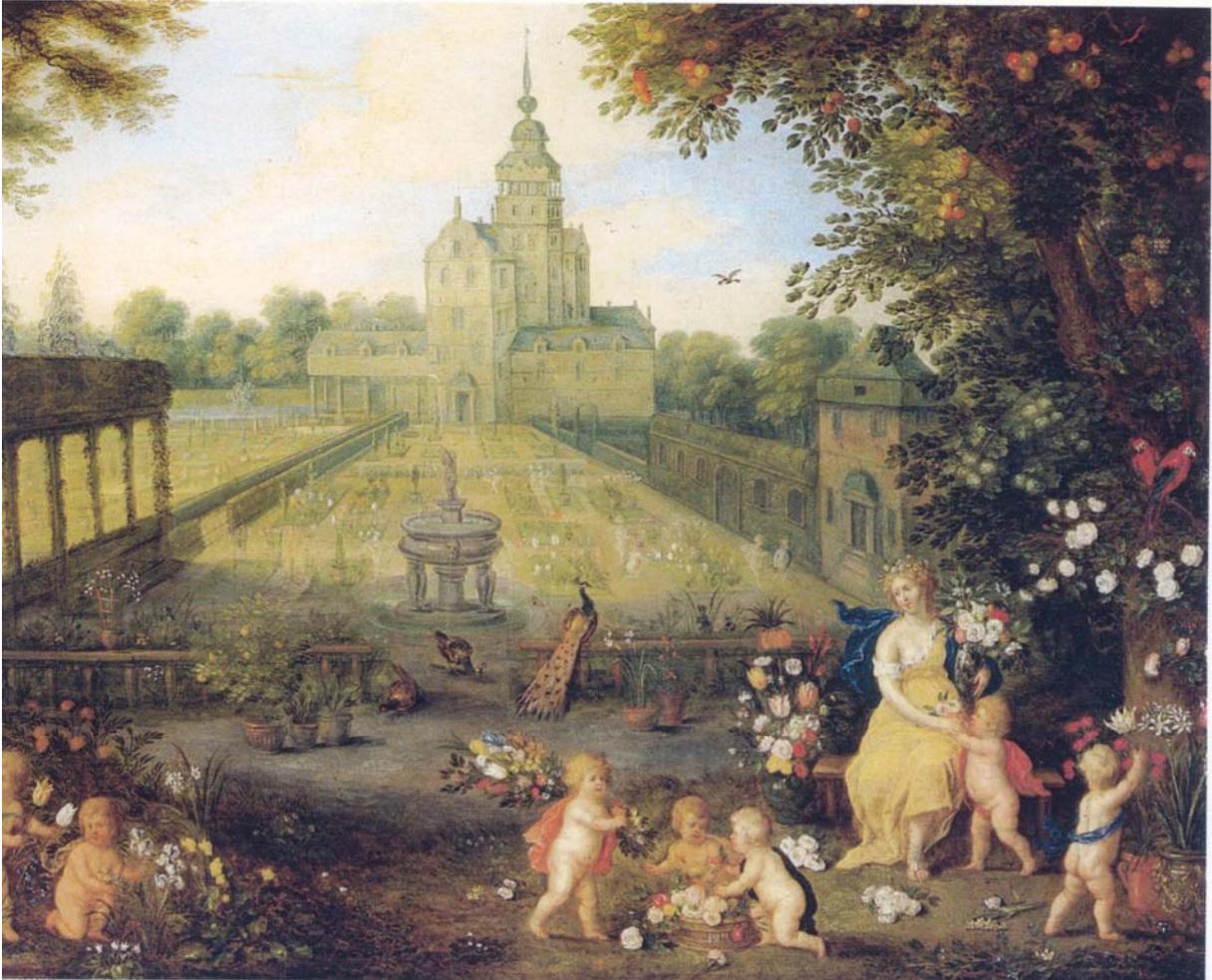


Abb. 4: Flora, Pieter van Avont und Jan Brueghel d. Ä., 1692

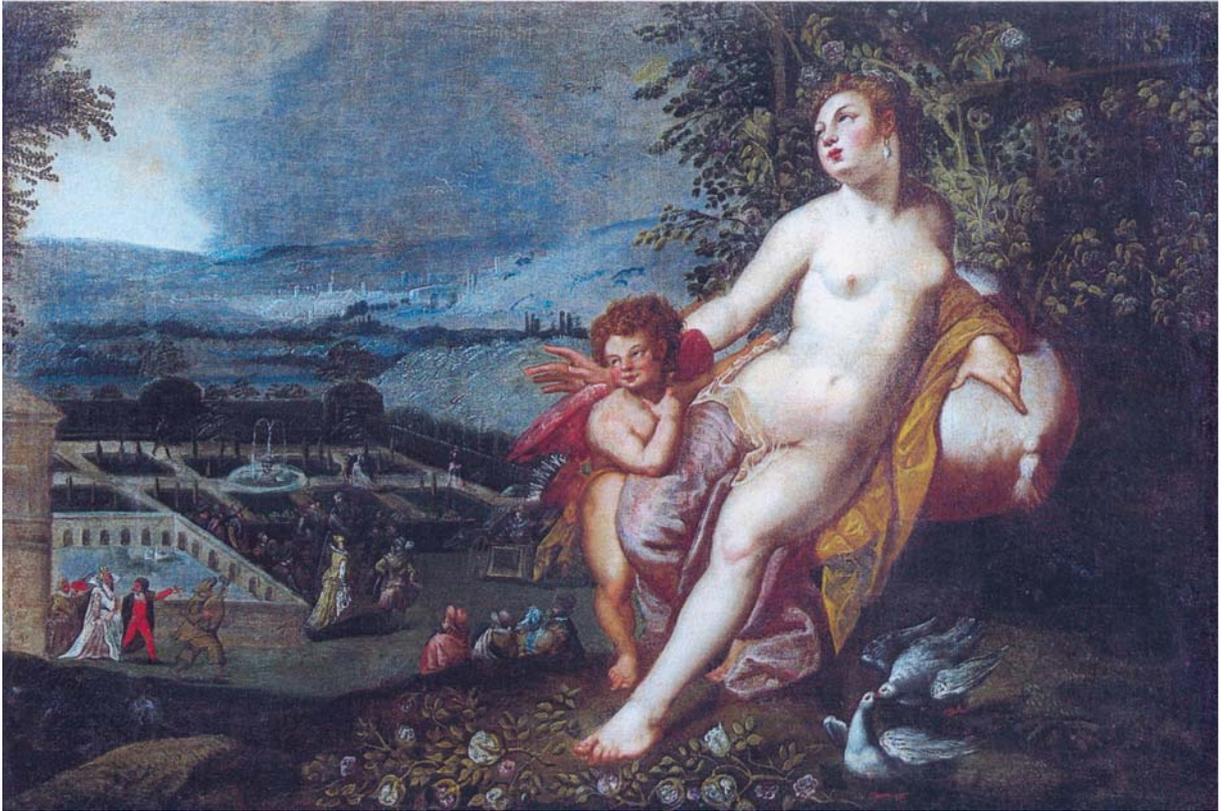


Abb. 5: Venus und Cupido mit Garten im Hintergrund, unbek., Flämisch, um 1600



Abb. 6: Odoratus, unbek., Antwerpen, 1. H. 17. Jh.



Abb. 7: Im Garten der Armida, David Teniers d. J., 17. Jh.



Abb. 8: Frühling, Pieter Breughel d. J., 17. Jh.



Abb. 9: Blumen in Glasvase, Jan Brueghel d. Ä., nach 1608



Abb. 10: Madonna im Blumenkranz, Jan Brueghel d. Ä., um 1620



Abb. 11: Kreuz in Form eines Baumstammes, Kloster Jasna Góra, frühes 17. Jh.



Abb. 12: Jessebaum, Kloster Jasna Góra, unbek., 1649-1651